DOMINGO F. CASADEVALL

EL TEMA DE LA MALA VIDA
EN EL
TEATRO NACIONAL



COLECCIÓN
CÚPULA

EDITORIAL
GUILLERMO KRAFT LIMITADA
BUENOS AIRES

EL TEMA
DE LA MALA VIDA
EN EL
TEATRO NACIONAL

por

DOMINGO F. CASADEVALL

El teatro nacional, como el de otros paises, es un documento revelador de aspectos de la vida argentina. Trátese de obras bien concebidas y desarrolladas o de piezas endebles, todas ellas traducen de algún modo estados de ánimo, pasiones, sentimientos, hechos y problemas de nuestro medio y de nuestro tiempo. Es, en síntesis, un espejo de la realidad argentina, como lo es la literatura y el periodismo.

El tema de la mala vida es incuestionablemente uno de los más importantes que puede tratarse en la literatura, el periodismo y el teatro nacional. En todo país en formación, cuando el ritmo de crecimiento es brusco e intenso, aparecen en la sociedad deformaciones y vicios morales que afectan a sus modos de vivir tradicionales. Toda una gama de cultivadores de la amoralidad, en sus más diversas y degradantes formas, surge de los más bajos estratos sociales, a veces de las más altas capas, para formar escuela, hacer discípulos y convertir lo que fue, en principio, pequeño mal social, en grave problema nacional. En nuestro país, a

(Continúa en la solapa posterior)

EL TEMA DE LA MALA VIDA EN EL TEATRO NACIONAL

DOMINGO F. CASADEVALL

EL TEMA DE LA MALA VIDA EN EL TEATRO NACIONAL



COLECCIÓN
CÚPULA

EDITORIAL
GUILLERMO KRAFT LIMITADA
FUNDADA EN 1864
BUENOS AIRES

IMPRESO EN LA ARGENTINA
Queda hecho el depósito que previene la ley N.° 11.723.

AL Dr. MANUEL JUAN CRUZ
EL COMPAÑERO DE SIEMPRE

CAPÍTULO I

EL TEATRO COMO ESPEJO DE LA REALIDAD SOCIAL

En lo alto del escenario del primer teatro edificado en Buenos Aires se leía en dorados caracteres: Es LA COMEDIA, ESPEJO DE LA VIDA, abreviación, según parece, de la frase latina de un escritor español del siglo XVI, que no necesita traducción: *Comoedia est imitatio vitae, speculum consuetudines, et imago veritatis.*[1]

El teatro, reflector, en efecto, de vida y costumbres sociales es, tal vez, el más popular de los géneros literarios. Surge del pueblo, que lo inspira y lo mantiene, y refluye a él de manera fácil y directa. Por eso el historiador, el psicólogo, el sociólogo abrevan con provecho en esa fuente de cultura. El estudioso del carácter de un pueblo debe averiguar qué valores prefiere éste, y nada mejor para ello que determinar la clase de obras escénicas que satisficieron con amplitud sus gustos, ideales y creencias.

[1] MARIANO G. BOSCH: *Historia del teatro en Buenos Aires*, Buenos Aires, 1910, pág. 17.

En este ensayo el autor se propone sugerir que el tema de la mala vida, reiteradamente desarrollado en nuestra literatura escénica, denuncia una entrañable propensión de la índole colectiva, en un período de su evolución, hacia las formas de vida al margen de las normas de orden jurídico y aun moral. Fue Juan Agustín García quien en una obra de mérito perdurable vertió una opinión que se ha convertido en un lugar común: la de que una de las características de la idiosincrasia criolla en la época colonial fue el desprecio por la ley.[2] Este antiguo rasgo se mantuvo durante el siglo pasado y revistió nuevas modalidades en el período inmigratorio de la vida nacional.

Hay una natural tendencia en el hombre a liberar sus instintos reprimidos por las imposiciones de los cánones sociales. El complicado mundo individual subconsciente ansía el amor, la fortuna y el poder logrados sin esfuerzo y de repente; quiere vivir como le dé la gana; y este anhelo es tanto más vehemente cuanto más disminuída se siente la personalidad ante la intensidad de los deseos en un ambiente sobrado de tentaciones y de normas restrictivas. La literatura universal cuenta con seres a los cuales el alma colectiva transfiere sus pasiones. En sentido inverso, el individuo obtiene una satisfactoria y fugaz evasión de la realidad mientras se substituye al héroe que ena-

[2] "Creo que tres o cuatro sentimientos se destacan con bastante nitidez: la fe en la grandeza futura del país, el pundonor criollo, el culto nacional del coraje, el desprecio de la ley, que han sido los motivos de la voluntad social de esa época". JUAN AGUSTÍN GARCÍA: *La ciudad indiana*, Buenos Aires, 1909, pág. 7.

mora, domina, adquiere poder, se venga, se envicia, "vive su vida", goza de lo lícito y lo prohibido con riesgo de la libertad, de la vida o la bienaventuranza eterna. Todos los pueblos tuvieron las válvulas de escape de sus mitos, leyendas, cuentos maravillosos y novelas fantásticas y *policiales*. Entre estas últimas, Francia tuvo los relatos de *apaches*; Inglaterra los de *detectives* contra los delincuentes de alta escuela; España los de bandidos valientes y generosos, desde Diego Corrientes y Siete Niños de Ecija hasta los Hermanos Barrientos y El Pernales; nuestro país tiene a Juan Moreira y la gente de avería del arrabal porteño.

El resentimiento del criollo desplazado por el inmigrante emprendedor y el afán de argentinización de los hijos de extranjeros nacidos en el País contribuyeron a la popularidad de las ficciones literarias que ennoblecían al gaucho bueno y *malo* cuando uno y otro habían muerto en la realidad social. La Argentina finisecular vio en el Juan Moreira, glorificado por el *teatro nacional* naciente, el arquetipo romántico de lo plenamente nativo y rural: el hombre libre, altivo y justiciero, de apostura hidalga y valentía temeraria, poeta, bailarín y cantor, impulsado por la gana soberana, la rebeldía y el desprecio por la autoridad, encarnadas en la partida persecutoria y la arbitrariedad judicial.

El suburbio porteño fué, por su parte, un remedo del ambiente rural: zona intermedia entre el campo y la Ciudad, participó de las características de ambos. El tipo urbano correlativo al gaucho fue el *guapo*, des-

cendiente, como aquél, de los españoles llegados al Río de la Plata en pos de fortuna alcanzada por medios arriesgados y viriles. Su tremendo orgullo le persuadía del derecho a vivir como grande y temido, al margen de las normas de la convivencia social. En el suburbio áspero y peligroso, su arrogancia varonil y la daga al cinto le aseguraban poderío sobre la voluntad de los hombres y la esquivez de las hembras. Sus pasatiempos fueron la *esquina*, el boliche, el comité, las carreras de caballos, las riñas de gallos, el canto, el baile, el amor. Su vida trascurrió entre gente ociosa y maleante, y sus desafueros quedaron impunes merced a la protección de los caudillos que lo empleaban como guardaespaldas de políticos y "fuerzas de choque" en las jornadas electorales. El *guapo* fue un gaucho urbanizado, ablandado, pacificado; pero mantuvo como su hermano rural "la perfecta incapacidad para el miedo", el individualismo anárquico, la arrogancia belicosa, la esplendidez, el amor propio y la devoción por la amistad.

La figura correlativa del *gaucho malo* de la campaña fué el *malevo* de las *orillas* de Buenos Aires. Así como aquél, huyendo de la Justicia, vivía entre las tolderías indígenas y la semicivilización pueblera, el segundo alternaba sus actividades en el suburbio agreste, pobre y maleante, y el centro urbano, opulento y europeizado.

El tráfico de los extensos arrabales con el seno metropolitano y la atracción que en la juventud culta ejercía la vida incivil de *las afueras*, aproximaron ambas zonas de la ciudad. La gente moza de este lado oyó los primeros tangos en las casas "non santas" de

extrarradio y en los rancheríos de más allá. Los *muchachos bien* concurrían a los boliches y *peringundines* en busca de ocasiones de demostrar su esforzado ánimo para aprender a bailar la danza reprobada por las buenas costumbres, para mandar a las hembras con soberanía de varón, para alternar con la gente de avería y tratar de igual a igual a los *guapos* consagrados.

El tango, el periodismo, el sainete, fueron comedidos introductores de las costumbres de extramuros. A la ciudad pacata que se resistía a la penetración de la guaranguería y el lunfardismo, los organitos callejeros, como abejas, traían el polen melódico del arrabal en sus milongas y tanguitos que los jóvenes de buena familia bailaban a escondidas con la sirvientita criolla o con la hermanita osada. *Fray Mocho*, Félix Lima, Santiago Dallegri y después Evaristo Carriego, Celedonio Flores, González Tuñón, *Last Reason*, Carlos de la Púa y Felipe H. Fernández (*Yacaré*), entre otros, contribuyeron con sus plumas veraces o artificiosas al conocimiento de la *vida maleva* desde las columnas de popularísimas revistas como *P. B. T.* y *Caras y Caretas* o diarios como *Crítica*. El teatro prohijó la música del arrabal. En 1889, en el cuadro de la fiesta campera de *Juan Moreira* se bailaba con cortes y quebradas la milonga *La Estrella* de Antonio Podestá[3]; y en la zarzuela de Exequiel Soria, *Justicia criolla*, estrenada en 1897, se incluye un tango andaluz del maestro Reynoso bailado con coreografía orillera.[4]

[3] Héctor y Luis Bates: *Historia del tango: sus autores*, Buenos Aires, 1936, pág. 24.

[4] Carlos Vega, *Danzas y canciones argentinas*, Buenos Aires, 1936, pág. 254.

El tango fué el baile del *compadraje*. Entre 1870 y 1880 nació en el lupanar, creció en los *bailongos de rompe y rasga* y *del candil* y se impuso en los *trinquetes*, *academias* y *casas de confianza*, al son de clarinete y trombón, con *cortes y quebradas* y aires y ondulaciones de milonga criolla, tanguillo andaluz y habanera cubana. Lo bailó el compadre de chambergo *requintado*, clavel o *pucho* en la oreja, saco cortón con hombreras, chaleco cruzado, pantalón abombillado y botines puntiagudos de taco alto. "La Parda Flora", "La Barquinazo", "La Tero" y "Antonia, la Chata" —mantenidas y explotadas por *guapos* y *malevos*—, fueron cultoras célebres, entre otras, de la naciente danza en boga. A las llamadas "casas de confianza" —burdeles disimulados en su mayor parte— las bailarinas concurrían para facilitar el propio comercio venéreo. Hombres de avería y mujeres de mala vida, ebrios de amor propio, alcohol y voluptuosidad, daban calor y perfección a la novedad coreográfica. Los primeros tangos habían sido compuestos "de oído"; y los músicos —arpa, violín y flauta, y a veces acordeón— improvisaban nuevos frutos sobre temas conocidos. A fines del siglo pasado intérpretes como Rosendo, Roncallo, Bebilacqua y Villoldo, llevan sus melodías al papel. Después de pasar el tango a las *carpas* de la Recoleta y a las *glorietas* de Palermo, y asomarse clandestinamente al *Centro*, emigró con arrogancia para conquistar a Europa. Mil ejemplares de uno de los primeros tangos impresos, *La Morocha*, de Enrique Saborido, fueron embarcados en la fragata *Sarmiento* en 1905, y se diseminaron por todos los puertos de

escala.[5] La aristocracia porteña lo impuso en los *cabarets* y salones de París y Londres. El Viejo Continente de la preguerra de 1914 lo bailó con entusiasmo. El Vaticano lanzó una encíclica contra él; pero la condenación contribuyó a difundirlo. Poco después el papa Pío X levantó la prohibición.

Rehabilitado, el tango regresó a Buenos Aires vestido de frac y descolló en todos los ambientes de la ciudad hostil o melindrosa. Las *academias de tango* abrieron sus puertas a la vuelta de cada esquina, y la producción de piezas se multiplicó en el pentagrama impreso y en el disco fonográfico. Los compositores se improvisaron como directores de *orquestas típicas*, en las cuales substituyeron poco a poco la suavidad y ligereza de las arpas, guitarras y flautas por la pesadumbre machacona de los bandoneones. La factura simplista del tema y la frescura traviesa de la línea melódica original fueron desfigurándose al ser convertido el tanguito compadrón en tangazo melodramático, en elefantiasis sinfónica y en gran industria nacional. El *género chico* teatral, al industrializarse a su vez, hizo del tango un ingrediente indispensable de toda pieza de éxito, sobre todo después del triunfo descomunal de la pieza de José González Castillo y Alberto Weisbach *Los dientes del perro*, estrenada en 1918. El segundo cuadro de esta discreta pieza presenta "un cabaret en pleno funcionamiento" en el cual se cantaba el tango *Mi noche triste*, de larga y deslucida prole. Las *letras* de los primeros tangos se referían al *guapo de agallas*, al compadrito picaflor, a la *china* retrechera

[5] HÉCTOR y LUIS BATES: ob. cit., pág. 319.

y casquivana —o a la morocha querendona y fiel a su "gaucho porteño" como la de la célebre composición de Saborido. Después del nombrado tango de Castriota y Contursi, el tema de la *mina* desertora del arrabal, atraída por las "luces del centro" y convertida en reina de los *cabarets* de moda y en *Milonguita* arrepentida, estuvo en el orden del día de los "versos" de la triunfante canción porteña, así como el *patotero* sentimental, el *pipiolo* pretencioso y *engrupido*, la *gayola*, la desesperación rencorosa, la filosofía del fracaso, la moral pesimista, las bajezas, deslealtades y perfidias de toda laya. Y el compadre, que había cantado sus bravuras de *pesao* de barrio, degeneró en "el malevito dolorido por la vergüenza de no ser *canfinflero*", como señala con acierto un buen escritor porteño.[6]

El tango significó el desquite del arrabal postergado contra el centro de la ciudad victoriosa; resucitó el viejo rencor de la incivilización rural contra la Metrópoli próspera y refinada. Se burló de los gustos universalistas y aristocráticos al imponer un producto esencialmente local y plebeyo. Por otra parte, el alud extranjero, al barrer con las tradiciones y costumbres patriarcales, desespiritualizó el ambiente e hizo posible la entronización de valores vulgares exaltados por la canción orillera.

Hacer la América —y no necesariamente con nobleza— fué la ambición de las masas inmigrantes; y alcanzar bienes materiales fué el ideal de propios y ajenos. El que intentaba oponer la noción del deber moral a la del goce físico y el provecho inmediato era

[6] JORGE LUIS BORGES: *Evaristo Carriego*, Buenos Aires, 1930, pág. 64.

considerado un mentecato, un *engrupido*... La nueva población de Buenos Aires acogió la canción que hablaba con descaro a la baja emotividad de concupiscencias, deseos frustrados, rebeldías del instinto y nihilismo moral. El hijo del inmigrante vió en el tango —así como en el drama gauchista y en el sainete orillero— una expresión de lo argentino genuino. Lo asimiló con fruición para substraerse a su sangre y hábitos extranjeros, deseoso de sentirse "argentino autóctono" como dice el tipo de italiano acompadrado del sabroso sainete de Alberto Novión *La cantina* (*1907*). La mayoría de los compositores y poetas del tango tuvieron origen extranjero y reflejaron la modalidad hispano-criolla-itálica de la medianía porteña del período inmigratorio nacional. Sus composiciones fueron el pan espiritual del pueblo, persuadido de que todo le estaba permitido y a nada estaba obligado. Interpretaron a la perfección el alma del hombre-masa que "sintiéndose vulgar proclama el derecho a la vulgaridad y se niega a reconocer instancias superiores a él", según la clara definición de Ortega y Gasset.[7] Por lo demás, el hijo de extranjero hizo suya la antipatía del criollo por el *gringo:* comenzó por burlarse de la ignorancia y la codicia de los *viejos* y miró con envidia a los que vivían "sin agachar el lomo" y dejaban "el *laburo* pa los *otarios*", como expresa un personaje de Carlos M. Pacheco.[8]

El alma del porteño medio de la época que consideramos no se distinguía por un verdadero culto de los

[7] José Ortega y Gasset: *La rebelión de las masas*, cap. XIV, t. II.
[8] Carlos Mauricio Pacheco: *Tangos, tongos y tungos* (1918).

valores superiores en general. Nacido en un ambiente de materialismo y democracia liberalista, en el seno de una ciudad históricamente mercantil y usufructuaria de una portentosa y creciente prosperidad, estaba persuadido de que con un poco de buena suerte y otro tanto de *viveza*, podía *pegar el salto* y *llegar*. En esencia, "nadie era superior a nadie" y uno tenía el mismo derecho que otro de conseguir lo que se propusiese en un mundo improvisado y opulento, de conquista relativamente fácil. Entre tanto, vivía más allá de sus medios y merecimientos, y aparentaba, fraudulentamente, una superioridad que estaba lejos de poseer. Empero, la fortuna adversa, la endeblez de la voluntad o las limitaciones de la inteligencia o de la simpatía sexual, solía frustrar los deseos y las apariencias. El niño mimado lloró sus fracasos, y el amor propio le indujo a echar las culpas de sus derrotas al "destino implacable", a la "mala suerte" o, simplemente, al "mundo" que, a pesar de su desconsuelo, "seguía andando" con indiferencia cruel...

El frustramiento y la postergación suelen conducir al rencor, al resentimiento o a la falsa indiferencia. La bipolaridad de los sentimientos motivan en el alma del despechado una oscilación entre la necesidad de destruir aquello que íntimamente desea —de acuerdo con el propósito de que "lo que no es para mí no sea para ninguno",— y la tendencia a aparentar un estoico o arrogante desprecio por aquello que, precisamente, se anhela con mayor vehemencia. Esta última forma hace creer que no se ambiciona nada mientras el sujeto

agoniza por no disfrutar de todo.[9] El tango representó "el espíritu que niega"[10], o que rebaja para nivelar o *sobrar*; fué cátedra de inseguridad, cinismo y falsa indiferencia, espejo de flaquezas, derrotas, envidias y resentimientos, ocultamiento de la timidez con exhibición de *guapeza*, conversión del frustramiento y del temor al ridículo en orgullosa ostentación del fracaso como medio de adelantarse a la *cachada* ajena respecto de la propia inferioridad, repudio y evasión del mundo porque en él no permiten hacer a uno lo que se le antoja; fue, en fin, un curso completo de las mil y una maneras de batirse en retirada bajo el disfraz de la jactancia, de la picardía o de la extremosa condolencia, y de salir del paso de las angustias de la vida mediante la renuncia a los valores superiores y la consecución de bienes materiales por buenas o malas mañas.

El desengañado del tango *Madreselva* aprendió "que hay que fingir — para vivir — decentemente, — que amor y fe — mentiras son — y del dolor — se ríe la gente..." El congénere de *Gira, gira* es más elocuente: "Cuando la suerte que es grela, — fallando y fallando, te largue parao, — cuando estés en la vía, sin, rumbo y desesperao... — verás que todo es mentira, — verás que nada es amor, — que al mundo nada le importa, — gira, gira... "El remedio de tanto mal es "no hacerse mala sangre", "tomar la vida con *soda*", "acomodarse" y "pasarla bien"... "Billetes, siempre billetes, — lo demás son firuletes — esa es la pura

[9] RICARDO SÁENZ HAYES: *Del resentimiento y sus efectos*, diario *La Prensa* de Buenos Aires del 13/4/1943.

[10] CARLOS OCTAVIO BUNGE: *El derecho en la literatura gauchesca*, Buenos Aires, 1913, pág. 40.

verdad..." Enrique Santos Discépolo, buen compositor y filósofo oportunista, en su famosísimo *Qué le va cha ché* lleva a la cúspide la cínica estimativa del bajo Buenos Aires, cantada por la ciudad entera. La portavoz de ese tango es una concubina que enrostra a su querido la miseria a que conduce la dignidad: "Lo que hace falta es empacar mucha moneda, — vender el alma, rifar el corazón; — tirar la poca decencia que te queda... — dame puchero, guardate la decencia — plata, plata y plata, ¡yo quiero vivir!"... ¿No comprende el infeliz que "la honradez la venden al contado — que la razón la tiene el de más guita — que la moral la dan por moneditas?"... Y concluye la admonición expresando: "¿Qué culpa tengo yo si has pillao la vida en serio — pasás de otario, morfás aire, y no tenés colchón? — ¡Qué va cha ché... si hoy murió el criterio: — vale el bueno lo mismo que el ladrón!"

La crítica consideró esa composición como una instigación a la mala vida. El autor defendió la página respondiendo que el tango era "como una guiñada", es decir, un sobreentendimiento de broma. Todos sabemos, sin embargo, que el chiste encubre una intención desviada, que es la frívola desfiguración de muchas cosas serias que bullen en los subsuelos del alma y que salen a la superficie con colores y cascabeleos de arlequín.

La farsa y la caricatura se valen del ridículo y la exageración para pasar de contrabando verdades resistidas por las normas morales, jurídicas o políticas. Pero esa necesidad no se aplica al tango ni al sainete orillero, pues se expresaron siempre "a la que te crias-

te" y el pueblo los entendió "derecho viejo". El compadre baqueteado por los desengaños incita sin eufemismos a la muchacha vacilante a encaminarse por la senda del vicio: "Se va la vida, — se va y no vuelve; — escuchá este consejo: — si un bacán te promete acomodar, — andá derecho viejo... — lo mejor es gozarla — y largar las penas a rodar". El compadre del tango *Haceme caso a mí* aconseja a la chica que sueña con llegar a ser estrella del tablado teatral: "Si bacana querés ser... — buscate un buen *miché* — y después, para disimular — que le vendés tu amor, — no le digas *miché*, — batile *gigoló*... Dejá esos berretines de ser *vedette* — entrá derecho viejo como un brete... Haceme caso a mí: — no te arrepentirás — que en la vida — muchos éxitos tendrás"...

La derrota de hoy puede servir de lección para el triunfo de mañana. El tango suele persuadir al frustrado que aleje las esperanzas de victoria en lo porvenir. Los desplazados de la sociedad de la gente decente podrían desquitarse con los laureles ganados en el submundo de los maleantes. El complejo de inferioridad de los situados al margen de la existencia regida por la ley se revela claramente en el *malevo*. Su incapacidad para adaptarse a la vida progresista y complicada de los tiempos nuevos le indujo a constituirse en rey de pago chico, tratando de alcanzar la aristocracia de la lunfardía en el ambiente del hampa.

El desaliento, el dolor de no alcanzar los fines individuales por las buenas, "el sentimiento de estar sojuz-

gado y ser débil"[11], en un ambiente magnífico, henchido de tentaciones y aflojado de las riendas morales, solía descarriar a quienes tenían la debilidad o la valentía de arrojar los escrúpulos por la borda. El afán de enriquecimiento súbito del Buenos Aires de principios de siglo parecía quemar la sangre de sus pobladores. ¿Cómo no envidiar los triunfos de los "financistas impacientes", según la pintoresca definición dada por Rafael Barret a los ladrones? ¿Cómo no admirar las actividades de los profesionales del vicio, de la violencia, del fraude y de la *viveza*, que relataban con prolijidad las columnas de las secciones policiales de los diarios, y se representaban con provecho en los escenarios del *teatro nacional*? Por lo demás, ¿qué importaba ser tramposo o ruín si no faltaría al perdulario el hada *rea* de los tangos que le perdonase o le diese aliento, murmurándole: "lo mismo te quiero" o "por eso mismo te quiero más"?

El porteño, con atolondramiento de niño consentido, gustoso de la *viveza*, la irreverencia y la broma, adoptó lo malo por bueno con tal que fuese ameno. Asimiló sin discriminación la baraúnda vulgar del tango, del periodismo lunfardista, del sainete arrabalero, del cinematógrafo mal hablante. Los vocablos y giros de la jerga lunfarda fueron recibidos con entusiasmo, y la práctica del lenguaje al *vesre* fue acogida como quien hace una gracia; pero acabaron por imponerse en la conversación corriente del porteño medio. Y como quien no quiere la cosa, por el lado de la emo-

[11] LUIS JIMÉNEZ DE ASÚA: *Psicoanálisis criminal*, Buenos Aires, 1940 pág. 174.

ción y de la comicidad, los autores de sainetes hicieron "entrar" en el ambiente del hampa al público indulgente que acogía a los personajes instintivos, insociales y osados que vivían sin escrúpulos de conciencia, mantenidos y respetados gracias a los recursos de la violencia o la astucia. El espectador aplaudía como desquite íntimo de la tiranía del orden racional de la realidad cotidiana.

Los "bajos fondos" de las grandes ciudades han inspirado muchísimas obras de la literatura universal. En la nuestra —comenzando por el género teatral breve— esa inspiración fue un mal grave porque obedeció a una verdadera reclamación del alma popular. El público presenció centenares de piezas representadas millares de veces, en las que pululan malevos, ladrones, cuenteros, rufianes y extraviadas. Al estrenarse una obra de Samuel Linning en 1925 comentó un diario matutino: "Bastante ha hecho ya el sainete nacional contra el lenguaje y en materia de exponer las hazañas de los héroes del mal vivir, para que pueda mirarse con satisfacción una obra donde vuelven a barajarse con fruición tales elementos".[12] Con respecto al cinematógrafo, un destacado autor de argumentos fílmicos manifestó en 1941: "En cuanto los asuntos, quien nos hubiera juzgado por las películas argentinas de los primeros tiempos hubiese dicho que Buenos Aires era un inmenso arrabal, poblado con esos tipos pintorescos y falsos de mal sainete. Y hubiera creído que los diarios argentinos sólo tenían una sección: la policial. Pues las únicas actividades a que se veían

[12] Diario *La Prensa* de Buenos Aires del 12/5/1927.

dedicados los habitantes de Buenos Aires en las películas nacionales eran las delictuosas... A los que protestaban contra ese cine de malevos, arrabaleras y cocoliches se les mostraba el éxito de boletería alcanzado por esas películas, que, realmente, era impresionante".[13]

La apología de la mala vida se inicia con el período del teatro argentino llamado *teatro nacional* y culmina en la década 1918-1928, durante la cual la ficción escénica vivió bajo una verdadera tiranía de los ambientes inferiores.[14] En pos del triunfo los autores teatralizaban las letras de los tangos popularizados, precisamente, por los sainetes que los habían incluído en alguna de sus escenas, y transformaban, reproducían o remedaban éxitos anteriores propios o ajenos. Cuando el sainete dejó de reflejar costumbres y tipos verdaderos el público acabó por aburrirse y le volvió a espalda.

[13] CARLOS ALBERTO OLIVARI: *El argumento en el cine*, cuaderno de cultura teatral N.° 18 del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Buenos Aires, 1944.

[14] Diario *Crítica* de Buenos Aires del 23/5/1927.

CAPÍTULO II

DEL DRAMA GAUCHESCO AL SAINETE ORILLERO

CUANDO el *gaucho malo* había dejado de ser un peligro social, la literatura se encargó de cohonestarlo, convirtiéndolo en víctima del nuevo orden nacional.

En realidad, el gaucho propiamente dicho nació *matrero* y sólo por excepción se transformó en hombre útil, en peón de estancia, o en "paisano trabajador" del tipo de *Calandria*. Originariamente no hubo gaucho que no fuese holgazán, y en algunos casos, guitarrero, bailarín y cantor.

El linaje gauchesco se remonta a aquella "gente perdida" de la que hablaba Hernandarias el año 1617, refiriéndose a los españoles y mestizos que en la región santafesina se habían barbarizado, participando de correrías ilícitas, salteamientos, y traspasos a los cristianos de mujeres indígenas robadas a los charrúas a cambio de armas, naipes, caña y otros artículos de consumo. A la misma especie pertenecían los "quatre-

ros y vagamundos" que merodeaban por las estancias de Buenos Aires en 1642, así como los primeros vaqueadores sin licencia de la Banda Oriental que el Cabildo de Buenos Aires calificaba en 1721 como seres "sin Rey y sin ley". De 1730 a 1770 el gaucho en formación (*gauderio* o pregaucho) adquiere características que se expresan con los términos "malos mozos", "cuchilleros", "peleadores", "foragidos", etc.; y de 1777 a 1790 recibe los nombres de "malhechores de la campaña", "facinerosos", "hombres errantes", "haraganes" y "desertores", entre otros no menos desfavorables.[15]

En 1765 aparece en la frontera luso-española la voz *gauderio*. A este se refiere Concolorcorvo en su notable libro de viaje *El lazarillo de Ciegos y Caminantes desde Buenos Aires hasta Lima — año 1773*, presentándolo como a un verdadero vagabundo a caballo, haragán, sucio y pendenciero.[16] A principios del siglo XIX, el incomparable Félix de Azara describe a los "gauchos o gauderios" con tintas más oscuras que las empleadas por el anterior: "Su desnudez, su barba larga, su cabello nunca peinado, y la obscuridad y porquería de su semblante, los hacen espantosos a la vista. Por ningún motivo ni interés quieren servir a nadie, y sobre ser ladrones, roban también mujeres... que llevan a los bosques y viven con ellas en una choza, alimentándose con vacas silvestres".[17]

[15] EMILIO A. CONI: *El gaucho*, Buenos Aires, 1945, caps. II, IV y VIII.
[16] CONCOLORCORVO: *El lazarillo de ciegos y caminantes, desde Buenos Aires hasta Lima. -Año 1773*, Buenos Aires, 1942, págs. 33, 170 y sigs.
[17] FÉLIX DE AZARA: *Descripción e historia del Paraguay y del Río de la Plata*, Buenos Aires, 1943, pág. 202.

En un informe fechado el año 1790 en Montevideo se proponía la creación de una partida militar con la misión de perseguir y capturar "a los muchos malévolos, ladrones, desertores y peones de todas las costas que llaman gauchos o gauderios, los cuales, sin ocupación alguna, oficio ni beneficio, sólo andan baqueando y circulando por entre las poblaciones y partidos de este Vecindario y sus inmediaciones, viviendo de lo que pillan, ya en changadas, ya en arreados de cavalladas robadas... sin querer conchavarse en trabajos diarios de las estancias, labranzas ni recogidas de ganado..."[18]

Mientras el ambiente de las regiones de la Banda Oriental, Santa Fe y Entre Ríos se mostró favorable a la delincuencia campestre desde principios del siglo XVII, las pampas de Buenos Aires debían esperar felizmente una centuria para que en ellas maduraran los malos frutos: su enorme extensión, la abundancia de ganado y el breve número de estancias y poblaciones, permitió vivir a los errantes sin rendir cuentas a ninguno. El cuatrerismo vino cuando la extinción del ganado cimarrón convirtió la tierra de todos en estancias de unos pocos. El gaucho que pretendía vivir como antes, sin conchabarse o vivir como paisano laborioso, no tardaba en convertirse en *gaucho malo*, perseguido por la Justicia, frente al gaucho "bueno" adaptado al nuevo orden jurídico de la Organización Nacional. Los individuos de aquella especie solían "arrimarse" a las estancias como viajeros de paso, o a las *afueras* de las poblaciones, buscando la protec-

[18] EMILIO A. CONI: ob. y caps. citados.

ción de los caudillos políticos que los sacaran de aprietos y rozamientos con las Autoridades. Su felicidad consistía en jugar, beber y cantar en las pulperías, tan difundidas en nuestras campañas que podía calcularse una por cada cien habitantes...[19]

El verdadero Juan Moreira —el de carne y hueso— fué en la vida real un facineroso de la peor especie, de traza vulgar, homicida precoz, guardaespaldas de caudillos, guapo de comité, "vago y mal entretenido". Estos y muchos otros interesantes antecedentes constan en un proceso criminal incoado contra él en Mercedes y en un informe presentado en 1874 en la Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires.[20] Este singular documento fué redactado como consecuencia de haber sido calificadas de fraudulentas las elecciones realizadas en la localidad de Navarro, en las cuales había intervenido en forma decisiva aquel personaje, famoso por sus tropelías y crímenes impunes. Las elecciones no fueron anuladas, pero el Gobierno envió a esa localidad un pelotón policial para capturar al malhechor. Ultimamente, un pulpero cansado de fiarle copas había resuelto no servirle más, y Moreira, deslizándose por la trastienda, le dió muerte de un trabucazo. No había sido procesado por ese delito ni tampoco por el asesinato posterior de un italiano

[19] EMILIO A. CONI: ob. y caps. citados.
[20] JUAN ALVAREZ: *La actuación de Juan Moreira juzgada por la Cámara de Diputados*, diario *La Prensa* del 18/5/1927 y 19/6/1927. ENRIQUE GARCÍA VELLOSO: *Memorias de un hombre de teatro*, Buenos Aires, 1942, cap. "Eduardo Gutiérrez y la verdad sobre Juan Moreira".

en otra pulpería. Perseguido por la partida, Moreira la resiste al frente de un grupo de secuaces políticos que acaba por ser dispersado. Vagabundea por los campos; se acerca a una población y entra a uno de sus lupanares. Alguien lo reconoce allí, y hace la denuncia ante las autoridades, que, para desdicha de Moreira, pertenecían a un partido político contrario al que lo había apadrinado hasta entonces a él. Tal como relata en este punto el folletín de Gutiérrez y representa el drama de los Podestá, acosado el fugitivo en el patio de la casa, muere traspasado por la bayoneta del milico Andrés Chirino.

A ese torvo maleante, de regular estatura, algo grueso, tez picada de viruelas, ojos verdosos y bigote rubio, sin barba alguna, de pésima índole moral y de escaso intelecto —no sabía leer ni escribir, ni tocar la guitarra, ni cantar—, le esperaba una espléndida metamorfosis literaria. El "perverso instintivo", el "amoral congénito", el "criminal nato" —así considerado por José Ingenieros y Nerio Rojas[21]— se transformó en un romántico héroe de bizarra figura, moreno, gallardo, ágil, de larga y sedosa barba, buen bailarín, experto guitarrero y melodioso cantor, tierno marido, padre ejemplar, espejo de hidalguía y desinterés, brazo vengador de las arbitrariedades y abusos de comisarios, pulperos y milicos. El matón mantenido a sueldo por el comisario, el juez de paz, el alcalde y el comandante militar de Navarro, vino a convertirse en el campeón de la rebeldía contra la Injusticia por

[21] NERIO ROJAS: *El verdadero Juan Moreira*, Boletín de Estudios de Teatro, Buenos Aires, junio de 1943.

obra y gracia de la imaginación de Eduardo Gutiérrez, y en piedra fundamental del *teatro nacional* por iniciativa de don José J. Podestá.

El triunfo descomunal del melodrama *Juan Moreira* (*1886*) indujo a los Podestá a renovar el cartel de espectáculos con adaptaciones para el picadero y el proscenio circense de las hazañas de otros héroes de la literatura gauchesca. Después... "no quedó gaucho avieso y ladrón que no fuera glorificado en nuestra arena nacional", como expresa Florencio Sánchez al historiar, como testigo, los comienzos del *teatro nacional*.[22] Se repetía en el medio rioplatense el favor popular de que gozaban desde el siglo XVI en España las comedias de *bandidos y policías*, de *justicias y ladrones* de las que había sido prolífico autor Lope de Vega, entre otros.

El teatro orillero está considerado, con razón, como una consecuencia del teatro gauchesco.[23] Los tipos sociales de la campaña argentina tuvieron sus símiles en los arrabales porteños: el gaucho bueno y *malo*, el paisano y el semigaucho rurales correspondieron en los suburbios de Buenos Aires, respectivamente, al *guapo*, al *malevo*, al orillero laborioso y a la especie del compadrito ducho en las mil maneras de "parar la olla" de cada día.

El público porteño gustaba del *género chico* español constituído por juguetes cómicos, sainetes y zarzuelas que reproducían ambientes de los barrios bajos de

[22] FLORENCIO SÁNCHEZ: *El teatro nacional*, semanario *Bambalinas* de Buenos Aires, año IV, N.° 146.

[23] ERNESTO MORALES: *Historia del teatro argentino*, Buenos Aires, 1944, pág. 213.

Sevilla y Madrid, viveros de *golfos*, *chulos*, pecadoras y celestinas. Los autores locales observaron la similitud de los tipos y costumbres presentados en esas piezas con los de nuestras clases inferiores suburbanas. El *majo* podía ser el *guapo*; el *chulo*, el *canfinflero*; el *golfo*, el compadrito sin oficio; la *chulapa*, la *percanta*; el *cantaor*, el payador de barrio; la juerga, la *farra*; la verbena, *la milonga*... Así como el gaucho alzado contra la autoridad tenía semejanza con el bandido generoso de las sierras andaluzas, fue fácil encontrar en nuestros arrabales la traducción porteña de los personajes y ambientes correspondientes a los que explotaba el teatro menor español. Años después, Carlos M. Pacheco enfrentaría algunos prototipos rurales y urbanos de España y Argentina en dos piezas perdurables: *Las romerías* (1909) y *Una juerga*. Esta última —de perfecta unidad y nítida pintura de caracteres— presenta a unos cuantos personajes característicos de los barrios inferiores de Madrid y Sevilla que recuerdan inmediatamente a sus hermanastros de los arrabales porteños. La acción transcurre en un bodegón de estilo andaluz instalado en Buenos Aires; pero a través de éste y del tabernero se percibe el boliche y el cantinero de los despachos de bebidas de nuestros suburbios. En el *chulo* se transparenta el *malevo*; en la mocita deshonrada, la *mina* seducida; en el *cantaor*, el guitarrero payador; en la *bailaora*, la *milonguera*...

El alud extranjero no logró destruir el fondo criollo de Buenos Aires, sobre todo el de sus suburbios. En 1923 Carlos M. Pacheco confirmaba el acierto en

la dedicatoria de su sainete *La Tierra del Fuego*: "Al doctor Elías Regules, porque creo que hay alma gaucha atracada al arrabal porteño". Si las pampas habían inspirado héroes duelistas y sanguinarios en campo abierto, pulperías o estancias, el arrabal inspiraría los desafueros del maleante en las "calles cortadas alumbradas a querosén", en el fondín de la esquina, en el patio del conventillo. El duelo entre gauchos se convertiría en pelea de malevos, la hidalguía gauchesca en "nobleza de arrabal".[24]

Las escenas de duelo entre *taitas* y matones fueron la especialidad de muchos actores. El público las acogió con emoción parecida a la que había sentido ante los sangrientos combates de los dramas gauchistas. No costó gran trabajo a los improvisados actores interpretar los nuevos personajes, pues, avezados a encarnar las figuras de *Juan Moreira* y su prole escénica, cambiaron el chiripá y la bota de potro por el pantalón "a la francesa" y botines de taquito alto, el facón por la *fariñera* o la daga, los zapateos del malambo y las vueltas y relaciones del pericón por las cadencias, *cortes y quebradas* y firuletes del tango...; "y en el nuevo medio siguiéronse desarrollando historias viejas de amores y bailes que terminaban a puñaladas y balazos".[25] Los escenarios de los teatros de *género chico* fueron llenándose de criollos en decadencia, inmigrantes, vividores, vigilantes, lunfardos, *canfinfleros*, *minas* y mediadoras.

[24] ARTURO VÁZQUEZ CEY: *Florencio Sánchez y el teatro argentino*, Buenos Aires, 1929, pág. 63.

[25] JUAN PABLO ECHAGÜE: *Al margen de la escena*, Buenos Aires, 1922, pág. 34.

Tras la riqueza material que enorgullecía al país, vinieron los vicios, la trata de blancas, el tráfico de alcaloides; y tales hechos y actividades proporcionaron abundantes argumentos a los autores para mostrar en el teatro las lacras de la ciudad en escenas de bodegones, cafés cantantes, *cabarets* y *garçonnières* por los que pasaban *cocottes*, meretrices, trotacalles (*girantas*), mujerzuelas y *milonguitas*; *cafishios*, *garroneros*, tratantes de blancas, *patoteros*, homosexuales y toxicómanos...

Una tercera parte de nuestro teatro menor tiene como tema central o secundario motivos pintorescos o escabrosos de la mala vida porteña. Casi la mitad de la obra de Florencio Sánchez muestra relación directa con el mal ambiente bonaerense, lo que no sorprende si se recuerda que, periodista de profesión, durante su juventud tuvo a su cargo las crónicas de la sección policial de varios diarios. El autor de *Moneda Falsa* "comenzó a meditar la vida enterándose de robos, estupros y crímenes", como expresa con acierto uno de sus biógrafos.[26]

No es nuestro propósito hacer un análisis de los valores estéticos contenidos en las piezas que en este trabajo hemos de nombrar. Sin embargo, señalaremos las que al mérito documental se agrega el literario y psicológico. A propósito, conviene añadir que aun cuando el presente ensayo se refiere a la literatura teatral argentina, el *teatro nacional* es esencialmente rioplatense; y en este sentido incluímos creaciones de

[26] VICENTE A. SALAVERRI: *Florencio Sánchez y su obra*, prólogo del t. I de la colección de las obras del comediógrafo editada en Valencia.

autores uruguayos. A la cabeza de éstos colocamos al mencionado Florencio Sánchez, quien realizó en nuestro país la mayor parte de su obra, y fue ciertamente, "el poeta dramático de la realidad argentina".[27]

[27] VICENTE MARTÍNEZ CUITIÑO: *Florencio Sánchez y su obra*, Buenos Aires, 1919, pág. 15.

CAPÍTULO III

CONSIDERACIONES ACERCA DE LA MALA VIDA

Los extensos arrabales porteños fueron viveros de parasitismo y delincuencia desde los remotos tiempos de la Colonia. Su fisonomía "presentaba entonces una combinación inextricable de pampa y urbe; su esencia era transitiva, discordante y agresiva. A pocos pasos de la Plaza Mayor moraba la población resistida por la gente *decente* del Centro; y un poco más allá pululaba la *chusma* maleante, "aliada natural del gauchaje campesino".[28] En el Alto de San Pedro González Telmo —actual parroquia de San Telmo— se extendía un ranchería, vecino al Matadero, refugio del hampa, invadida por pulperías cuyos dueños solían agregar a las ganancias de las ventas al menudeo las del tráfico clandestino de mercaderías contrabandeadas o mal habidas, así como las provenientes de la explotación de los placeres y vicios inveterados de gauchos y

[28] LUIS ROQUE GONDRA: *Historia económica de la República Argentina*, Buenos Aires, 1943, pág. 228.

orilleros: el juego, la bebida y el baile. Un poco más hacia las *orillas*, abundaban los ranchos de *chinas* y recreos al aire libre donde se improvisaban juegos de naipes y taba, carreras de caballos, y fiestas que no siempre terminaban alegremente.

En la época de la Emancipación, al terminar el núcleo céntrico de la ciudad —describe Vicente Fidel López—, se sucedían "quintas, huertas, huecos solitarios, callejones enmarañados de malezas, cortados por pantanos y lodazales, cubierto todo por tupidos montes de durazneros ya silvestres, de espinillos, naranjos degenerados y cardales, que hacían de todo este terreno una zona selvática, ocupada aquí y allá por extensos suburbios repletos de población criolla, que eran también madrigueras de malhechores, de desertores, de perdularios alzados contra la autoridad pública y atrevidísimos en sus empresas".[29]

Allá por el año 1820, los suburbios empezaban, por el sur en las manzanas limitadas por las calles Chile e Independencia, por el norte en la antigua calle del Temple (actual Viamonte), y por el oeste, en las proximidades de la calle Salta, erizada de arbustos, matorrales de saúco, hinojo y cardo asnal. Más lejos venían los suburbios con sus quintas y chacras, circuídas por cercos de tuna que avanzaban en plena pampa, inmensa, solitaria y majestuosa como el mar.

Los "barrios alegres" distaban a pocos pasos del centro comercial de la ciudad: el principal tenía su asiento, allá por el año 1870, en el fangal del Temple

[29] Vicente Fidel López: *Historia de la República Argentina*, Buenos Aires, 1884.

(Viamonte entre Suipacha y Carlos Pellegrini), cuya entrada se hacía por "el alusivo y famoso Puente de los Suspiros...".[30] No debe olvidarse tampoco, en el barrio candombero de Montserrat, la célebre calle del Pecado, llamada después Aroma y demolida finalmente al ser construído el actual edificio del Ministerio de Obras Públicas.

El nombrado barrio de San Telmo siguió manteniéndose criollo hasta hace pocos años a pesar de la invasión extranjera, y fue cuna y asiento de *guapos*, compadritos, *guarangos* y gente de probada valentía y larga historia delictiva.

Más lejos, Palermo fue famoso por los payadores, matones y trifulcas de la Tierra del Fuego que abarcaba la zona comprendida entre las calles Las Heras y Avenida Alvear, Pueyrredón y Centro América, hoy Coronel Díaz. Su población, levantisca y pendenciera, hacía gala de su coraje y de los duelos sangrientos que con harta frecuencia registraban las crónicas policiales.

La irrupción de las masas extranjeras fue desfigurando la fisonomía criolla de los arrabales; pero, a la vez, influyó directamente en el carácter y costumbres de los inmigrantes y de sus hijos nacidos en el lugar. Los nuevos argentinos imitaron la caballerosidad, la picardía y el espíritu antisocial del criollo nativo. Esta interinfluencia fue notable en barrios como los del bañado de Flores, los Corrales, el Parque de los Patricios, Nueva Pompeya, Puente Alsina y el mentado Barrio de las Ranas en plena zona de la Quema de las basuras hoy casi totalmente desaparecido. (Por excepción la

[30] LEOPOLDO LUGONES: *Historia de Sarmiento*, 1911, pág. 218.

Boca nació extranjera y continúa, en cierto modo, manteniendo ese carácter.)

Los suburbios fueron ganados al campo abierto y sus hijos recibieron el influjo de las campañas desdeñosas de los refinamientos de la metrópoli babilónica, mezclándose en sus almas el sentido campesino de la vida con la malicia semiletrada que le proporcionaban las sobras y avanzadas de la civilización urbana.[31]

La población maleante de los arrabales fue formándose en sus orígenes con los desechos del criollaje rural y semirural de tipo gauchesco y la contribución extranjera, sobre todo lusitana. La influencia de los portugueses fue notable en la época colonial. Actuaban como contrabandistas en combinación con los compatriotas de la Banda Oriental. El ilustre capitán Luis Antonio Bougainville, enviado por el rey Luis XV de Francia para circunnavegar la Tierra, pasó por Buenos Aires en 1767 y escribió con acierto en su libro de viaje que la Colonia del Sacramento representaba para los portugueses lo mismo que "Gibraltar para los ingleses".[32] La creciente penetración de esos vecinos convirtió a Buenos Aires poco menos que en una factoría lusitana. Durante casi dos siglos los súbditos de Portugal fueron repetidamente expulsados de Buenos Aires y de la Colonia del Sacramento, y otras tantas veces volvieron a infiltrarse y establecerse acá y allá para ejercer desde una y otra costa el tráfico ilícito de mercancías a espaldas o en complici-

[31] CARLOS SÁNCHEZ VIAMONTE: *El último caudillo*, Buenos Aires, pág. 218.

[32] L. A. DE BOUGAINVILLE: *Viaje alrededor del mundo en 1767-1769*, Buenos Aires, cap. II, pág. 50.

dad con las autoridades públicas. Y bien; la jerga lunfarda debe al idioma portugués vocablos como "buraco" (agujero), "mina" (contracción de *menina*), "pálpito" (presentimiento), "fulo" (enojado, furioso) "fariñera" (cuchillo grande), "cafishio" y "gavión" (amante, querido), "tira" (agente de policía), "batuque" (barullo), "patotero", "facón", "mango", etc.

Las escorias de la ciudad buscaron refugio en las madrigueras de los arrabales, cuyos pobladores vivían a la buena de Dios y sabían salir de apuros con artimañas y a filo de cuchillo. A esa población se fueron incorporando las masas extranjeras laboriosas y grupos de truhanes emigrados de los centros del delito mundiales que habían abandonado por ser demasiado conocidos en ellos.[33] Y la germanía lunfarda agregó a su vocabulario muchas voces provenientes de los diferentes dialectos de Italia, tales: "biaba" (paliza). "biandún" (puñetazo), "bufoso" (revólver), "cana" (prisión, vigilante), "balurdo" (paquete usado por los timadores o *cuenteros*), "batifondo" (escándalo), "espiante" (género de robo), "giro" y "giranta" (prostitución callejera y trotacalles o buscona), "laburo" (actividad delictiva en general), etc.[34]

El lenguaje orillero y lunfardo propiamente dicho se fue bordando con extranjerismos sobre el canevás de voces populares usadas en la España de los siglos XVI y XVII, como "gayola" (de *gaiola*, jaula, cárcel), "punto" (hombre listo, jugador), "pinta" (carácter o calidad

[33] EUSEBIO GÓMEZ: *La mala vida*, Buenos Aires, 1908, pág. 30.

[34] AMADO ALONSO: *La peculiaridad lingüística del Río de la Plata*, Buenos Aires, 1941, pág. 149 y sigs. LUIS MARÍA DRAGO: *Los hombres de presa*, Buenos Aires, 1921, cap. VIII, pág. 76 y sigs.

de las personas o cosas) etc., algunas de las cuales ponen Cervantes y Quevedo en boca de inolvidables tipos de pícaros[35]. A esos vocablos se fueron agregando otros procedentes de la gitanería y de la germanía de los hampones del bajo Madrid de los siglos posteriores, verbigracia: "afanar" y "afano" (hurtar y robo de poca monta), "guita" (dinero), "timba" (garito), "chorro" y "chorizo" (del caló gitano *choro* y *chori*, ladrón), "chamuyar" (de *chamullar*, hablar), "pinche" (de *pincho*, alfiler de corbata), "guitarra" y "guitarrita" (fingida máquina para fabricar moneda), "chivato" (soplón, delator)[36] etc.

Por aquello de que "Dios los cría y ellos se juntan" los círculos de la mala vida constituyen perfectos microcosmos. Forman un mundo aparte, con caracteres propios, con leyes al margen de la sociabilidad común. Subsiste a expensas de la riqueza ajena y está formado por criminales congénitos, y habituales u ocasionales por anomalías en sus facultades morales o por influencia nociva del ambiente. Una manifestación del hermetismo característico del mundo de la mala vida es la jerigonza arrevesada, pintoresca o cínica, que tiene por objeto substraer al conocimiento de los *otros* las intenciones del grupo de los malvivientes.

[35] MIGUEL DE CERVANTES: *El coloquio de los perros* en *El casamiento engañoso*, *Novelas Ejemplares*, t. II, edición Sopena, Barcelona, pág. 269. QUEVEDO: *El gran Tacaño o Vida del Buscón*, cap. II.
[36] LUIS BESSES: *Diccionario de argot español* (lenguaje jergal, gitano, delincuente profesional y popular), Barcelona, sucesores de Manuel Soler, editores. - IGNACIO CORRAL: *Los otros* (*Cómo me hice hampón* y *La vida entre los rateros*), revista *Estampa* de Madrid del 21 y 28 de enero de 1930.

El famoso lenguaje *al vesre* era practicado por los hampones españoles del siglo XVI. El filólogo Américo Castro, refiriéndose a la jerga de éstos dice: "Sabido es que en el mundo de los pícaros se usaba una lengua especial con el fin de no ser comprendidos; de aquí el habla *revesada*, que en muchos casos consistía en volver la palabra del revés, y decir, por ejemplo, *greno* por negro...".[37] No sorprende, pues, que el primer amo de Lazarillo de Tormes, el Ciego, —ducho en ardides y malas artes— al adiestrar a su ayudante en "la carrera de vivir" se apresurase a recomendarle el conocimiento de la jerigonza usada por los ladrones y maleantes para precaverse contra ellos y contra todo el mundo...[38]

Entre las características de los integrantes de los ambientes a los que nos referimos está la indolencia, la inaptitud para la labor continuada y penosa, la insensibilidad moral que linda con la fría crueldad (el que anda en la mala vida no puede tener tierno el corazón), la entrega a un fatalismo sin remedio, la imprevisión y el derroche (día de mucho, mañana de nada). En esencia, las gentes de avería son seres dominados por la vida vegetativa; la voluntad está tiranizada por las fuerzas del oscuro submundo de la gana. Generalmente abúlicos e impulsivos, de alma suspicaz y malintencionada, se consideran, sin embargo, libres, porque

[37] Nota de la pág. 82 de la *Vida del Buscón*, de Quevedo, edición de *La Cultura* de Madrid, 1911, comentada por don Américo Castro.
[38] *El Lazarillo de Tormes*, tratado primero.

no ejecutan la labor de hormigas que cumplen los *otros* —los *otarios*—, a cuyas costillas viven. Hay en sus pechos rebeldía vengativa; la vida es para ellos una constante cacería. En el malviviente, es peculiar un individualismo primitivista, receloso y asechante, con entraña de lobo y alma de zorro. La sociedad sólo es buena para vivir parasitariamente de ella; no le reconoce obligación alguna. Su sentido de la comunidad se limita al *ambiente*, en el cual aspira a convertirse en rey. Por complejos psíquicos, por resentimiento, por imitación defensiva, los no intrínsecamente malos se complacen en comportarse como perversos y se jactan de un encanallamiento de los sentimientos que en otro medio tal vez no manifestarían. El delincuente moderno, además, substituye la práctica de la violencia y los instintos sanguinarios por el uso ingenioso de la astucia, el fraude y el engaño. Frente a la criminalidad bárbara de otros tiempos está la actividad ilícita de nuestros días en las grandes ciudades, en las que imperan las maneras refinadas del fraude. Ambas formas no se excluyen, sin embargo, pues al lado del asaltante y el *biabista* temibles por su fiera agresividad, actúa el aristócrata del delito que planea con rigurosa exactitud sus estafas y las ejecuta con limpieza digna de mejor empleo.

El crecimiento de la población de Buenos Aires desarrolló la corrupción que toda gran urbe incuba en su seno. La actividad criminosa aumentó en proporción al progreso económico. Los delitos contra la

propiedad alcanzaron cifras insólitas, y la afanosa demanda de placeres enriqueció a los mercaderes del vicio.

Hemos recordado que no todos los componentes de los círculos de la mala vida son reincidentes en la actividad ilícita. Una importante porción la integran "criminaloides", psicópatas y débiles morales que esperan la ocasión de que se les acose para delinquir. Otros son fronterizos: sus actividades no suelen caer bajo las sanciones del código penal. Y muchos no sólo no purgaron su participación en actos delictivos sino que se dieron maña para que sus prontuarios policiales conservasen la albura de los de la gente honrada; si alguna vez sufrieron procesos acabaron por ser absueltos por insuficiencia de pruebas o por recibir una condena inferior a la que les habría correspondido en justicia. Constituyen éstos la clase de "los verdaderamente faltos de honradez", de los delincuentes astutos y afortunados, admirablemente estudiados por Lino Ferriani[39], los cuales, probablemente, han inspirado la irónica opinión de que las cárceles fueron creadas por los listos para hacer creer a los tontos que están dentro todos los pillos... Los llamados "auxiliares del delito y del vicio" suelen pertenecer a esa clase de malandantes. Su oficio consiste en encubrir y explotar a los delincuentes profesionales[40]; sus representantes sobresalientes son el comprador de objetos robados (*reducidor*), el usurero, la prostituta, la media-

[39] LINO FERRIANI: *Delincuentes astutos y afortunados*, Barcelona, 1909, t. I, págs. 35 y 121.

[40] EUSEBIO GÓMEZ: ob. cit., pág. 31.

dora, el *maquereau* internacional, quienes actúan por cuenta propia o en grupos afines, y tienen el centro de sus operaciones en el corazón mismo de Buenos Aires.

José Ingenieros, en una página escrita en sus mocedades, y que por lo comprensiva me permito transcribir íntegramente, ha retratado el abigarrado y complejo mundo de las gentes que viven al margen de la ley. "Es una horda extranjera y hostil dentro de su propio terruño, audaz en la acechanza, embozada en el procedimiento, infatigable en la tramitación aleve de sus programas trágicos. Algunos confían la vanidad de sus ideales al filo de la cuchilla subrepticia, siempre alertas para blandirla con fulgurante presteza contra el corazón o la espalda; otros deslizan furtivamente su ágil garra sobre el oro o la gema que tientan su avidez con seducciones irresistibles; éstos violentan como infantiles juguetes los obstáculos con que la prudencia del burgués custodia el tesoro acumulado en interminables etapas de ahorro y de sacrificio; aquéllos denigran a la inocente doncella para lucrar ofreciendo los encantos de su cuerpo venusto a la insaciable lujuria de sensuales y libertinos; muchos succionan de la entraña de la miseria en inverosímiles aritméticas de usura, como tenias solitarias que nutren su inextinguible voracidad con los jugos icorosos del intestino social enfermo; otros sobornan conciencias inexpertas para explotar los riquísimos filones de la ignorancia, el fanatismo y el prejuicio. Todos son equivalentes en el ejercicio de su parasitaria función antisocial, idénticos todos en la perturbación de sus sentimientos más elementales; converge en ellos esa inve-

terada complicidad de instintos y de perversiones que hace de cada conciencia una pústula, arrastrándola a malvivir del vicio, de la mentira y del delito".[41]

La lista de la gente de la mala vida, es, desgraciadamente, muy larga. Entre los malvivientes representativos se destacan el *malevo* orillero, los mendigos profesionales, la infancia abandonada, los ladrones (*escruchantes* y *chacadores*), los "asaltantes" (atracadores y *biabistas*), los rateros (*bocheros*, *rastrillantes*, *raspas*, *punguistas*, escamoteadores y *descuidistas*), los estafadores (*cuenteros*, falsificadores, fulleros y *pequeros*, contrabandistas, curanderos y *adivinas*), los auxiliares de los delincuentes (*reducidores*, usureros, y toda la gama de los "caídos"), los profesionales y mercaderes del vicio (homosexuales, rameras, *cafishios*, tratantes de blancas, proxenetas, vendedores de alcaloides, celestinas, etc.).

Todas y cada una de esas especies han sido llevadas a nuestros escenarios con reiteración abrumadora en tono dramático o "reidero"; y gozaron del favor de una concurrencia ávida de "pintoresquismo", de sensaciones raras, de evasión subconsciente, de fuga de la realidad formal de la vida diaria...

[41] José Ingenieros: prólogo de la indicada obra de Eusebio Gómez. La frase está reproducida en su *Criminología*, 7.ª edición de "La Cultura Argentina", Buenos Aires, 1919, pág. 28.

CAPÍTULO IV

EL "MALEVO"

La figura semiurbana pareja a la del gaucho malo rural es, como dijimos, el *malevo* del arrabal porteño. Verdadera degradación del compadre, suele emplearse como éste al servicio de caudillos o como matón a sueldo de garitos y mancebías, y cuando quiere holgar del todo se convierte en parásito de alguna mujer de mala vida. "La maldad en él resulta como la abundancia o el olor amargo en el animal montés: estado de naturaleza"[42]. *Madrugador* y *ventajero*, carece de la dignidad del *guapo*; su alma aviesa goza con sentirse perverso y convencer a los demás de su condición de hombre temible; su voluntad de dominio no reconoce otros límites que la superioridad del adversario. Hombre de presa, con alma de lobo y de león, dotado de absoluta sangre fría, suele actuar entre los lunfardos como *biabista*, *furquero* o *escruchante*.

[42] Exequiel Martínez Estrada: *Radiografía de La Pampa*, Buenos Aires, 1942, t. I, pág. 107.

El *malevo* —como el compadre y el gaucho— subestima a la mujer. Sus ascendientes, los españoles de los tiempos de la Conquista, propensos a valorizar la masculinidad y a tratar con criollas bravías, indias indolentes y mestizas y mulatas querendonas o casquivanas, consideraban irremisiblemente inferior al sexo femenino. Sólo por excepción habían hecho de ellas sus esposas. Es cierto que algunas veces consintieron que fuesen sus barraganas, pero en general no pasaron de ser meros objetos de uso transitorio: los honores del tálamo consagrado los reservaban para concederlos a las damas principales españolas, cuyos corazones esperaban conquistar cuando regresaran a la patria lejana cargados de fama y de riqueza.

Por exceso de ímpetu varonil y por el ambiente primitivo y áspero de las pampas, el criollo rural careció de honda ternura: las efusiones sentimentales le parecieron indignas de su sexo.

El gaucho no sintió el amor monogámico y fueron débiles sus simpatías por la institución de la familia. Practicó durante su vida "una especie de amor a la volea"[43]. En la tabla de valores gauchesca la pasión amorosa es un mal porque implica sumisión. "Es sonso el cristiano macho cuando el amor lo domina", declara el Guapo Cruz[44]; y el Viejo Vizcacha, misógino proverbial, aconseja al hijo de Martín Fierro: "si querés vivir tranquilo dedicate a solteriar[45]. El gaucho y el orillero

[43] BERNARDO CANAL FEIJÓO: *El ciclo popular de la picardía criolla,* diario *La Prensa* de Buenos Aires, 8/7/1939.

[44] JOSÉ HERNÁNDEZ: *Martín Fierro,* Buenos Aires, 1941, pág. 87.

[45] *Ibídem,* pág. 179. Ver asimismo RODOLFO SENET: *El amor en el Martín Fierro,* diario *La Prensa* de Buenos Aires, 8/11/1925.

eran pesimistas respecto de los sentimientos y condiciones morales de la mujer: el instinto y el orgullo exigían de ella mansedumbre y fidelidad; y negábanle el derecho a abandonarlos, reservándose ellos las prerrogativas de la libertad sexual. En sus celos había mucho de amor propio: la *china* infiel caía bajo la daga o el facón para vengar con sangre la ofensa inferida a la dignidad masculina. Y algo similar ocurrió con el orillero con relación a la *mina*.

Los poetas de la ciudad dieron un tono romántico a esa realidad primitivista y atribuyeron al gaucho una delicadeza de sentimientos que no siempre le eran propios. Los versificadores de tangos y autores de sainetes aplicaron esa atribución al compadre y aun al *malevo*; y poco a poco el *taita* imponente, que dejaba los lamentos para las mujeres, se transforma en un ablandado ramplón que *afloja* ante el revuelo de unas faldas y disculpa a la *paica* que lo abandona...

El *teatro nacional* reflejó la indicada evolución, y cuenta con una verdadera galería de cuadros de *malevos* del linaje de los que historiaban, a su vez, los poetas como Felipe H. Fernández (*Yacaré*), autor del retrato que comienza:

Se llama Pablo Carato,
O Pérez o Rey o Arzúa
O Juan Carlos Basaldúa
O Ríos, alias El Ñato...[46]

[46] FELIPE H FERNÁNDEZ (*Yacaré*): *Versos rantifusos*, Buenos Aires, pág. 56.

A principios de siglo encontramos en Pichín —*malevo* ladrón— del sainete *Canillita*, (1902), de Florencio Sánchez, y en Reyes —caudillo de malandrines— de *Moneda Falsa*, (1907), del mismo autor, dos buenas figuras de la especie que nos ocupa. Contemporáneamente, Eduardo Gerardo López pintaba en el Nicanor del sainete *Garras*, (1908), a un *malevo* que presumía de sus zarpas en acecho. Convierte a su concubina en objeto de placer y medio de subsistencia; no le permite ser dueña "ni de su sombra" y la domina por la brutalidad y el terror. Un día aparece un mozo generoso que intenta liberar a la esclava; pero es vencido por el tirano en forma humillante. El dolor de la infeliz estimula los propósitos del redentor, y el tirano comprende que su despotismo empuja a la mujer hacia el rival. Mordido por los celos, redobla sus desafíos:

Saquen patente de toro
con guampas bien afiladas
que en mi poncho y en mi cuero
resbalan las puñaladas...

Los antagonistas vuelven a enfrentarse y esta vez el vencido es el maleante, cuya daga cede ante la superioridad física y el revólver del libertador afortunado.

El reseñado argumento de la mujer disputada por un hombre honrado a un malviviente tuvo gran difusión en nuestro teatro menor. Juan F. Palermo, más conocido por el pseudónimo de *Quico*, periodista y autor de acuarelitas literarias sobre motivos suburbanos, pinta en Juancito, protagonista del "boceto de comedia de

ambiente orillero" *El amansador*, (1913), a un truhán orgulloso de su habilidad de desbravador de mujeres. No se conmueve al descubrir que su querida, asediada por un hombre de fortuna, se propone abandonar la miseria y los malos tratos que le ha venido dando desde que la conoció. Seguro de su dominio sobre la ingrata déjala, huir mientras pulsa su guitarra. El regreso no se hace esperar, seguido de protestas de amor y súplicas de perdón... "La fiera sigue al domador", como preveía el taimado. (Por desgracia, la inexperiencia teatral del autor y el desteñido dibujo de los personajes hacen que la "fiera" que domestica el *malevo* no sea sino una pobre infeliz, con lo cual resulta a la postre que no hay ni fiera ni domador...).

Un año antes —1912— un autor menos conocido, Angel Bunarelli, se había iniciado en el teatro con el "sainete cómico" *El Pesao*. Aquí el clásico *malevo* está empeñado en reconquistar el amor de una antigua novia que ahora se inclina por un joven vecino que la quiere bien. El taimado se presenta en el baile que el padre de la muchacha da en el conventillo. Con zamarreos y cachetadas trata de obligar a la que dominó en otro tiempo a que lo acompañe a bailar. Interviene el mozo, desafía al bellaco, y lo vence en buena ley. "Sos más hombre que yo", reconoce el *malevo;* y termina e sainete con una moraleja tejida con retruécanos que el autor pone en boca del triunfador: "Estos son los *pesaos*, hasta que encuentran un hombre decidido que se cansa y le hace sentir el peso de sus compadradas, que es lo único que pesa en ellos...".

El sainete orillero seguirá explotando la estructura característica de la citada pieza adaptada del *género chico* español, con un primer cuadro que representa una taberna o cafetín de barrio; el segundo, un pasacalle del mismo distrito; y el tercero, el patio de un conventillo enguirnaldado para la escena del baile final en el cual se desata la borrasca de pasiones, y luego... ¡aquí no ha pasado nada!... ¡que siga el baile!...

Una larga sucesión de *malevos* de variado fuste aparece en sainetes, comedias y dramas de autores como Carlos M. Pacheco, Novión, García Velloso, de Paolis, Pelay, Vacarezza, Saldías, etc.

Alberto Novión, por ejemplo, presenta en algunas escenas del drama *La chusma*, (1913), la lucha entre un malevo y un *punguista* por el amor de una hija de la miseria. Carlos M. Pacheco —quien ya en sus primeros sainetes había incluído a compadres como el Machín de *Los disfrazados*, (1906)—, describe en la pieza breve *De hombre a hombre* la contienda entre un *malevo* y un obrero de pelo en pecho por la conquista de la flor del barrio. El autor, inclinado a mezclar generalizaciones y símbolos a la fina observación de tipos y ambientes, resuelve el antagonismo con el triunfo del martillo del personaje noble —herramienta de progreso— sobre la cuchilla del facineroso —instrumento de delito y de regresión social...

El manido tema del duelo entre el "malo" y el "bueno" se repite en nuestro teatro breve. Ivo Pelay, en el flojísimo sainete *Maidana*, (1915), expone el conflicto mencionado, que culmina con la victoria del marido de la mujer disputada por un bribón; y en la

"crónica de la mala vida porteña" titulada *El Pardo Reyes*, (1917), presenta a una mujer de vida libre que, para vengarse del hombre a quien cree desleal, lo enfrenta con un valiente que la pretende, terminando los contendientes por "coserse a puñaladas" en el salón de un garito suburbano. —Alberto Vacarezza fabricará en serie el tipo del *guapo* justiciero contra el falso valiente. En *El último gaucho* un compadre cabal arriesga la vida en defensa de una enamorada pareja cuyo idilio se ve amenazado por las insolencias de un *malevo* cobardón; y algo parecido ocurre en *La otra noche en los Corrales* (1918). Entre el montón de piezas que muestran la nobleza de los orilleros "buenos", redentores de seducidas y extraviadas contra las perversidades de los *malevos* aprovechados, citaremos *El guapo Cruz*, (1919), de J. Diego Risso, *Mano Brava*, (1919), del versificador de tangos Juan A. Caruso, *El taita del Abasto*, (1920), de J. Andrés Pulido y *La costurerita que dio aquel mal paso*, (1920), de J. A. González Pulido. En ésta última es, por lo contrario, un *malevo punguista* reformado el que impide la perdición de una obrerita seducida por un *niño bien*...

El *género chico* español de fines del siglo pasado y principios del que corre fue pródigo en tipos de majos perdonavidas y chulos pusilánimes que los autores se complacieron en presentarlas con colores vivos y aire chuflón. Carlos Arniches los pintó de mano maestra en el Epifanio y el Serafín de los divertidos sainetes *El santo de la Isidra* y *El amigo Melquiades*, así como en *Los pasionales*, agudísimo entremés con intenciones de dictamen fiscal contra los parásitos de las

mujeres, los cuales cohonestan la terrorífica conducta para con sus *chulas* con la excusa de que defienden la propia dignidad y obran bajo el imperio de la emoción violenta y el arrebato pasional...

Los saineteros argentinos tuvieron en tales personajes —así como en otros de José Lopez Silva, Paso y Carrión— una animada galería de tipos de bravos y matones de mentirijillas. Un viejo y entretenido sainete de Carlos R. de Paolis —*La lecherita*— puso en broma las aventuras de dos tenorios extranjeros —uno italiano, el otro brasileño—, quienes para lograr el amor de la empleada de una lechería de barrio, se las echan de *malevos*, contratando los servicios de sendos guardaespaldas —negro uno, italiano el otro— de grotesca facha y valentía ausente, Con tales colaboradores la conquista, naturalmente, no adelanta; y la lecherita termina por casarse con un tercero. Alberto Novión había reflejado con genuina comicidad en *La Cantina*, (1907), el tipo del italiano compadrito en Pascualucho, el cual viste, habla y actúa como orillero y se considera criollo de pies a cabeza con la mayor naturalidad del mundo. Este notable espécimen de *cocoliche* de arrabal no tuvo sucesión digna; los autores "de éxito", insistieron, lamentablemente, en las burdas caricaturas de los extranjeros convertidos en "moreiras de cartón".

El éxito de las piezas de *malevos* en serio y en broma indujo a los autores a darle tantas vueltas al personaje que acabaron por transformarlo nada menos que en bonachón, escrupuloso y hasta moralista y filósofo... Carlos R. de Paolis, creador a veces feliz de *guapos* y maleantes, muestra en *Las entrañas del lobo*, (1916),

a un *taita canfinflero*, el cual, cansado de aventuras y de años, se llama a cuarteles de invierno y se convierte en mentor de un perdulario. Este quiere vengarse de una querida que cansada de la mala vida lo ha abandonado para redimirse. El otro, transformado en moralista aconseja al discípulo el renunciamiento y la misericordia, asegurándole que "es más varón el que perdona que el que mata"... ¡Y el alumno obedece religiosamente! Alberto Novión, el notable autor de la recordada pieza *La Cantina*, describe con gracia en el sainete *¡Cuidado con los ladrones!* (1918), los apuros de un malsín corrido por un congénere que había sido novio de la mujer con quien aquél acaba de contraer matrimonio. El mismo comediógrafo estrena tres años después el "grottesco" *En casa del taita Pancho*, que tiene por personaje principal a un *malevo* "bueno", o sea, a un mal *malevo*... Se las echa de *taita* y de ladrón, pero no tiene garras de *guapo* ni condiciones para apoderarse con maña de lo ajeno. Es servicial con los amigos; su casa se convierte en un refugio de *vivos* y bribones aprovechadores. Todos abusan de su bondad, mientras a él todo le resulta al revés: su compañera huye con un amigo *punguista*; enseña a hurtar a un par de vagos a quienes ha sacado de la miseria, y los discípulos se estrenan como *carteristas* haciendo víctima a la propia madre del maestro...

El favor del público por las piezas que incluían tangos cantados en alguna de sus escenas estimuló a los autores de las "letras" de tales composiciones musicales a trasladar a la escena sus motivos, recurriendo para ello a la destreza de algún comediógrafo ducho.

Ya hemos señalado en otro capítulo como tales poetas convirtieron al *malevo*, conquistador irresistido de *minas* bravías o inexpertas, en enamorado, burlado y ramplón, que llora a la *percanta* que lo *amuró* y deja la puerta del *cotorro* abierta por si se le ocurriera volver... Pascual Contursi, el versificador del tango de Castriota *Mi noche triste*, escribió en colaboración con Manuel Romero el detestable sainete *Percanta que me amuraste*, (1920), en donde el *guapo* de antaño aparece sustituído por un mentecato encadenado al recuerdo de la compañera que voló tras un *gavión*. El *amurado*, neurasténico perdido, pasa las horas en el *bulín* solitario derramando lágrimas mientras *campanea* el retrato de la ingrata, sin que lo conmueva la buena voluntad de un italiano acriollado, quien le trae *minas* y más *minas* para que se "arregle" con alguna de ellas y destruya la obsesión de la hembra perjura... Nada queda ya de la arrogancia del compadre de otros tiempos y del rencor vengativo del *malevo*. El burlado es ahora un sentimental plañidero del tipo del protagonista del tango *Volvé* con "versos" de Luis Bayón Herrera: "Sé que no me querés — que ya vivís con otro... — pero así y todo, volvé... — engáñame nomás, — volveme a mentir — pero a mi lado volvé." Otro autor de "letras" de tangos, Juan A. Caruso, escribe, en fin, la pieza *Nobleza de arrabal*, (1919), desastrosa imitación del drama de Florencio Sánchez *Los muertos*, en la que el personaje central, abúlico, borracho y consentido, es cocainómano por añadidura... El mismo autor realiza en *El Tigre de los Corrales*, (1920), el colmo de la desnaturalización del orillero

bravío en el teatro: el protagonista sospecha de la infidelidad de su querida, y en vez de echar mano al cuchillo se niega a creer, reflexiona, monologa, vacila, sentimentaliza, llora... Sorprende, al fin, la huída de la mujer con un amigo de él... ¿Que hará el vilipendiado? Pues,... ¡perdonarlos!.

El *malevo*, pues, feneció en el teatro que lo había glorificado cuando los autores le hicieron perder el rasgo que lo caracterizaba: la maldad. Dejó de ser la encarnación de lo perverso; malgastó su poder hipnótico; ya no le temieron los hombres ni las mujeres; y del árbol caído los autores hicieron abundante leña en sainetes de tan ínfima calidad que nos releva de su mención.

CAPÍTULO V

LA "MINA"

El teatro breve, que terminó por desnaturalizar al *malevo* a fuerza de manosearlo, fue más veraz al tratar a la *mina*, figura suburbana correlativa a la *china* del medio campesino. Pacheco, Saldías y de Paolis, entre otros, vieron con bastante fidelidad el tipo que Celedonio Flores, el poeta lunfardista, retrató en la composición que comienza:

La moza más linda del barrio orillero
Con fama sentada de alegre y coqueta
Que fue la querida de aquel guitarrero
Matón y biabista, cantor y poeta...[47]

Aunque no siempre con hondura y probidad artística, aquellos consiguieron reflejar con acierto a las hijas de los arrabales porteños, criollas o mestizas,

[47] Celedonio Flores: *El as de los ases*, de la colección titulada *Chapaleando barro*, revista *Canciones Populares*, 1/11/1921.

pasionales y bravías, de honda entraña española en su doble aspecto de tiranas y de esclavas, de hembras y de madres, del temple de las *chulas* de los barrios bajos de Madrid, insistentemente exhibidas en los sainetes y zarzuelas de López Silva, Arniches y Ramos Carrión. Suele aparecer asimismo el tipo de la emotiva y asustadiza, bocado suculento de celestinas y rufianes; pues en el mal ambiente las mujeres libradas a sus instintos y temores necesitan del hombre que las discipline y las defienda de las asechanzas del medio. Porque como dice una copla santiagueña, perfectamente aplicable al caso:

El amor de las chinitas
Es como el de las gallinas;
Cuando falta el gallo grande
Cualquier pollo las domina.[48]

Figura también la especie que va de hombre a hombre impulsada por la indolencia, la veleidad, el vicio o el afán de triunfar en la vida libertina, así como la hembra altanera y agresiva que coquetea para excitar la competencia masculina, eliminar a los flojos, y rendirse sin reservas al más bizarro. Suelen encontrarse, en fin, ejemplares de las llamadas "gauchas fieles" entregadas en cuerpo y alma a su elegido, que provocan reyertas de celos y soportan con resignación y hasta con agrado la miseria, las sevicias, la prostitución, y se complican en las malandanzas y delitos del

[48] Copla popular santiagueña reproducida en el poema escénico *La leyenda del Kakuy*, de CARLOS SHAEFER GALLO.

concubino con tal de conservar la continuidad de su amor. Porque así como el orillero actúa de acuerdo con el principio igualitario según el cual "de hombre a hombre no va nada" —involucrando la exageración de su propia personalidad el detrimento de la ajena,— ninguna hembra de su misma laya puede admitir que otra pueda poseer superiores cualidades susceptibles de despojarla del lugar que ocupa en el corazón de su dueño. Si llega a ser humillada por el abandono o el desvío del amante, recurrirá a la provocación, a la venganza o a la mansedumbre, y estos sentimientos sabrá explotar con maña el querido de sangre fría, el cual, desde entonces, tendrá asegurada la adhesión de la obstinada en alejarlo de "la otra". Cuando la pasión decrezca por obra de los desengaños y se sienta dominada por el envilecimiento y el delito, no contará con la menor esperanza de redención. Las asociaciones de carácter sexual y delictiva de maleantes y *minas* de nuestros suburbios correspondían a las de los *chulos* y *golfas* del bajo Madrid, y las de los *apaches* y *gigolettes* del París tenebroso de principios de siglo.

Resultaría prolijo señalar en nuestro teatro todos los aspectos y modalidades apuntados. Nos referimos tan sólo al sentimiento amoroso de los principales personajes de dos piezas de teatro breve.

La *Chana*, protagonista del sainete *La cortada*, (1919), de José Antonio Saldías, es un tipo de orillera montaraz, hija de una mujer famosa —todo exaltación y desbordamiento— la cual, disputada por *tauras* y compadres, cayó un día bajo la daga vengadora de

uno de sus concubinos. Vanidosa, retrechera y tornadiza, seduce, desdeña y engaña. Quiere hacer de su su vida un desquite del drama de su madre. Dos *guapos* porfiaron su amor en mortal riña, y mientras el homicida sufre su castigo en la cárcel, la disputada cae entre las garras de un *malevo* aprovechado. Aparece en escena un amigo del preso y hermano del matador de la madre de Chana. El corazón endurecido de la que nunca amó a ninguno se enciende por ese hombre que la odia por su perversidad; comprende que ha encontrado al ser por quien está dispuesta a humillarse hasta los extremos de la ignominia. El varón se mantiene incrédulo y desdeñoso, y solamente la insolencia del matón que tiene por querido lo decide a sacar la cara por ella y desafiarlo. En duelo "agarrado" desarma al compadrón; y la propia Chana lo ultima para matar en *él* su pasado y redimirse por la penitencia.

Carlos R. Paolis describe en su sainete *La Coyunda*, (1917), los amores de una pareja sugestiva. Mariano es un *taita* caudillo "especialista en dar puñaladas y sacar presos de la cárcel", avasallador de voluntades y conquistador de corazones. Celoso de su dignidad de macho invencido, se dirige a la mujer con calculada frialdad; esquiva el amor que alucina y subyuga, y elige el que le asegura adhesión e imperio. La mujer que por su belleza o sus desplantes rete a su virilidad debe rendírsele sin regateos o sufrir el castigo correspondiente. Todo podría soportar menos ser puesto en ridículo por motivos de polleras. Un buen día encuentra a su paso a una andaluza cabal, picante, felina, escurridiza, inclinada a coquetear con hombres–muñe-

cos sumisos a sus veleidades. Últimamente se ha encaprichado con un tal Manolo, el cual, cansado del juego de darse y no darse, termina por repudiarla. La despechada utiliza al *taita* Mariano para recuperar por los celos al desertor o vengar con sangre la humillación. Pide al bravo una prueba de la hombría de que tanto se jacta, y éste, seguro de su triunfo, desafía y acomete a Manolo. La lucha resulta desfavorable al novio. Cuando ella lo ve en peligro de muerte intercede por él, protestando de su arrepentimiento y de su amor. Pero el herido la rechaza, pues su pasión se ha extinguido. Y la que ha jugado con el fuego queda a merced de Mariano, quien se presenta a cobrar su cuenta. El *taita* peleó por ella, venció en buena ley; ahora reclama el premio de su hombrada. Sabe que la presa no se le escapará. Por lo demás, él es el varón que ella inconscientemente iba buscando con sus seducciones y desdenes. Son seres afines, almas "atadas por una misma coyunda", destinados a compartir una existencia ardorosa en la que se combinará el amor y el rencor, el despotismo y la rebelión, los celos, y la guerra y las paces de exigua duración...

Los ejemplos de las hijas del arrabal que, después de haber conocido la vida de los centros viciosos de la Ciudad, comprueban que en sus corazones envilecidos no se ha extinguido la pasión por el orillero que las despertó al amor en los años de la adolescencia, abundan en los sainetes de Pacheco y Vacarezza. *Tangos, tongos y tungos*, (1918), del primero de los nombrados, es una mantenida de categoría la que se expone a perder su fastuosa posición por defender al hombre

que la perdió, *malevo* de sangre, perverso como ella, detritos ambos de un mismo origen malsano. En *Chacarita*, (1924), Alberto Vacarezza adapta al ambiente del suburbio porteño el conflicto de Puriya, la heroína de la novela *El embrujo de Sevilla* de Carlos Reyles. La Gaucha del sainete ha abandonado a Chacarita, su primer amante, en seguimiento de un pintor famoso al cual ama y respeta. El *malevo* llora el desvío mientras ella, feliz con su nueva vida, lo desprecia hasta el aborrecimiento. El desafío y la agresión del despechado no tarda en producirse; pero la suerte le es adversa: desarmado, impotente, su vida queda a merced del artista. "La Gaucha —acota el autor— que en la lucha muda parece haber sentido despertar en el fondo de su instinto el amor salvaje hacia el hombre que ahora ve en peligro, recoge el arma de su antiguo amante e inconscientemente la hunde en la espalda del pintor."

En el sainete de Manuel Romero *El correntino Vidal*, (1919), figura un buen ejemplo de *mina* fiel a su *gavión*, la cual no sólo soporta públicamente las palizas que le infiere el concubino sino que insulta y rechaza con altanería a un entrometido generoso que se atreve a increpar al ruín. —Un modelo semejante debió inspirar los célebres "versos" que Alberto Vacarezza insertó en su sainete *Tu cuna fue un conventillo*, (1920), que comienzan: "Era una paica papusa — retrechera y rantifusa — que aguantaba la amarruza — sin protestas hasta el fin..."— Notables son también Carmen y La Gaucha, personajes similares de *Petit Salón* y *El Ñato Padilla*, (1919), de José

Antonio Saldías y Luis Rodríguez Acasuso, respectivamente. Esas obrillas, como otras de ambiente vicioso que se desarrollan en *garçonnières*, *cabarets* y antesalas del comercio sexual, serán recordadas nuevamente al referirnos a otras especies de la mala vida reflejadas en nuestro teatro menor.

CAPÍTULO VI

LOS REYES DE LA PEREZA Y LOS PROFESIONALES DEL ANDRAJO

"LA pereza es la madre de todos los vicios" enseña el refrán, y su exactitud se confirma al estudiar las causas de la mala vida. El lema del hampa es, precisamente, según hemos recordado: "¡Que trabajen los *otarios*!" El horror por las tareas regulares y penosas, la afición a "vivir de arriba", suele inclinar a los débiles morales al ejercicio de las actividades reprobadas por las buenas costumbres y las leyes. Se equivocan, sin embargo, los que creen que la mala vida es el paraíso de la gandulería. El malviviente no está sometido a una labor regimentada, pero para ganarse el pan debe trabajar a su manera en la medida de sus necesidades o ambiciones. ¿Quién puede dudar del trabajo de los ladrones y estafadores? Planean y realizan sus "golpes" echando previas cuentas de las ganancias frente a los riesgos. Sus cálculos son similares a los del especulador mercantil con la diferencia de que mientras el negociante sólo expone su capital,

el delincuente deja en juego su libertad y, acaso, la propia vida. Parafraseando a don Miguel de Unamuno, podríamos decir que son efectivamente increibles, los trabajos a los que se somete el hombre para no trabajar como todo el mundo...[49]

Dedicaremos este capítulo a los campeones de la holgazanería por abulia invencible, fruición errabunda y astenia moral —los atorrantes,— y nos referiremos asimismo a los hurgadores de las basuras —*cirujas*— y a los explotadores de la caridad pública —mendigos profesionales.

Enemigo de la asociación familiar, de los beneficios de la civilización y, en general, de toda actividad, devoto del "dolce far niente", rotas las amarras de la voluntad, el atorrante parodia a Diógenes, el Cínico, y resulta, en verdad, un perfecto "millonario al revés" cuando se tiende bajo el sol en los bancos de las plazas o en las frescas arenas de la costa del río de la Plata, libre de preocupaciones y deberes, dichoso de disponer de todo lo necesario para subsistir. El atorrante es una especie universal; pero en Buenos Aires presentó una modalidad concordante con las peculiaridades del medio. El vocablo que lo designa parece provenir de la marca del fabricante —A. Torrat— impresa en los caños de hierro de procedencia española que llegaron por millares, el año de nuestro primer Centenario, con destino a las obras sanitarias de la Capital, y que

[49] MIGUEL DE UNAMUNO: *Soliloquios y conversaciones*, edición Renacimiento, Madrid, 1911, pág. 159.

mientras esperaban ser colocados en las excavaciones que habrían de ser efectuadas, sirvieron de sólidas viviendas a los vagabundos —huéspedes de A. Torrat— en las calles del pleno centro y en las orillas de la Ciudad. Sin iniciativas ni ambiciones, los "caballeros de los caños", por dignidad o indolencia jamás piden limosna; el que lo hace deja de pertenecer a la especie de los atorrantes para convertirse en mendigo liso y llano. En las espléndidas y agitadas vías de la urbe exhibe su inopia y su desconcertante indiferencia. Se mantiene de los mendrugos de los cajones de desperdicios, de las sobras del rancho de los barcos surtos en el puerto, y del tabaco de los cigarros inconsumidos que la opulencia arroja por las calles al alcance del clavo de la punta del palo que le sirve de bastón.

En atención a la pereza característica del tipo descrito suele también ser llamado atorrante al vago profesional, vulgarmente conocido con el nombre de *vagoneta*. Pero mientras aquél es un individualista y filósofo, éste no resulta más que un vividor que, como el personaje de un tango del montón, "reparte su tiempo entre el *apoliyo*, la esquina, la *timba*, la *milonga* y el bodegón..."[50]. En general es primo hermano del compadrito, tiene familia, vive a costillas de los *viejos* o de su mujer "mientras lo aguanten", realiza favores que cobra con creces, explota a las amistades que lo conocen superficialmente, y termina por hacer malas juntas que acaban por inducirlo al ejercicio de las actividades ilícitas. Hoy comete un hurto "sin importancia", mañana se ve envuelto en un proceso por corrupción

[50] Diario *Crítica* de Buenos Aires, 22/1/1928.

de menores, después sufre una condena condicional, y el "tipo reo" de ayer, sin percatarse, se convierte en reincidente.

De diferente linaje es el *ciruja*. Este vive, francamente, entre los desperdicios, y subsiste gracias a ellos. Los *cirujas* corresponden, en cierto modo, a los *traperos* del barrio del Rastro de Madrid —maestros en trapicheos de ventas y cambalaches,—así como a las *desecheras* de los grandes mercados de esa ciudad, como el de la Cebada. Estas espían el tráfago de los camiones para aprovechar o provocar la caída de frutas u hortalizas, o rebuscan en los cúmulos de desechos las piezas que van a parar a sus sacos y costales; todo lo cual ha de servir de alimento para sí y para las aves y conejos que crían en algún rincón de las cuevas y covachas de los barrios de las Cambroneras, las Injurias y las proximidades de las rondas circulares de Segovia, Toledo y Valencia.

Los *cirujas* de Buenos Aires poblaron el barrio de la Quema de la Basura, situado al sur del Parque de los Patricios y próximo a Nueva Pompeya. Dicho núcleo de población desapareció en parte allá por el año 1911 a causa de la instalación de los primeros hornos incineradores contruídos en el lugar y que eliminaban los desperdicios que los *cirujas* habían estado aprovechando para venderlos a los acopiadores. Pocos años después, el portentoso volumen de los residuos que arrojaba la Metrópoli superó la capacidad reductora de las instalaciones, y entre nubes de humo y de

moscas resurgieron las antiguas hordas de recolectores de basuras utilizables. Construyeron sus casuchas con vigas viejas, tablas de cajones y latas de querosén, en las inmediaciones de los "vaciaderos" de los carros municipales que aumentaban diariamente de altura y riqueza con gran alegría de los pobladores. El *ciruja* fue el juntador profesional de desechos aprovechables —huesos, metales, vidrios, latas, que elegía entre los cúmulos de inmundicias valiéndose de horquillas, ganchos o palos—, protegidas sus piernas con envolturas de trapos o arpilleras sujetadas con alambres o piolines. Colmados sus carritos o bolsas, vendían las cargas a los agentes industriales o comerciantes del ramo al por mayor. Una gran cantidad de mujeres desarrapadas y mugrientas se trasladaban casi todos los días al centro de la Ciudad provistas de cestas y bolsos en procura de dádivas de ropa, calzado y utensilios en desuso que luego permutaban o vendían. Un industrial de Nueva Pompeya construyó un malsano grupo de viviendas en los terrenos rellenados con basuras entre las calles Atuel, Grito de Asencio y las vías del ferrocarril, el cual se transformó en gusanera de "ex hombres", delincuentes, mendigos profesionales, chiquillos raquíticos y mujeres de la peor especie.

La Quema y el llamado Barrio de las Ranas fueron, tal vez, los más poderosos centros de irradiación delictiva del Buenos Aires de principios de siglo. La sucesiva construcción de nuevos hornos —con la consecuente supresión de los cúmulos de desperdicios, redujo la turbamulta hedionda de *cirujas*. El creci-

miento industrial de las zonas vecinas —con aumento de familias laboriosas y vigilancia policial— determinó la dispersión de los negociantes de basuras y de la mala gente del tristemente famoso barrio porteño.

Mendigos de toda laya —extranjeros en su mayoría— pulularon en el Buenos Aires de principios de siglo hasta algunos años después de 1930. De uno y de otro sexo, de todas edades, marcados por lacras y degeneraciones verdaderas, o hábiles simuladores de enfermedades y defectos físicos, constituyeron dos órdenes definidos: el de los pordioseros ambulantes y de los sedentarios; ambos, sin embargo, eran idénticos en sus características de parasitismo, astucia y afán de lucro. Uno de los mayores enemigos de los profesionales de la mendicidad fue el jefe de la Policía de la Capital, coronel Graneros, quien en 1928 desarrolló una intensa y eficaz campaña contra ellos. Fueron procesados muchos mendigos dueños de importantes depósitos en cajas de ahorros de distintos bancos; algunos vivían en pocilgas inmundas, mientras otros eran jefes de hogares decentes con hijos estudiando en la Universidad. La mencionada investigación policial descubrió la existencia de sindicatos de pordioseros con estatutos parecidos a los de la "maffia" siciliana, los cuales organizaban el ejercicio de la profesión en la ciudad dividiendo a ésta por zonas que eran vigiladas y defendidas por matones a sueldo contra competidores propios y ajenos. La asociación principal monopolizaba el negocio en los lugares "estratégicos",

y cada asociado, según el aporte que efectuaba a la Asociación, explotaba sin interferencias su "concesión". Hubo calles, como la de Suipacha —de tránsito intenso principalmente femenino— que en los planos aparecía dividida en jurisdicciones de treinta metros, cuyo rendimiento era calculado en cincuenta pesos de promedio diario, es decir, el importe del salario semanal de un medio oficial obrero de ese tiempo. El miembro que osara invadir la "exclusiva" de un coasociado era expulsado sin miramientos, y ¡guay del mendigo libre que intentase arrojar de su puesto a cualquiera de los agremiados! Los *capos* actuaban con rapidez y terror tales que sólo la energía empleada por la policía logró abatir el despotismo enseñoreado en ese sector de la mala vida porteña.

Las especies bosquejadas en este capítulo, no siempre encontraron repercusión puntual en el teatro mayor, pero fueron abundantemente exhibidas, aunque de manera trivial, en una buena cantidad de sainetes reideros.

Si excluímos al personaje de El Maestro de la pieza *Del mismo barro*, (1910), de Pedro E. Pico —en el cual se muestra a un "ex hombre", en otro tiempo docente y que ahora esconde en el barrio de la Quema su infortunio y su indolencia—, el atorrante ha sido utilizado en la ficción escénica como elemento decorativo en muchas farsas de ambiente suburbano. Tal cosa ocurre con el personaje Rey de Copas del sainete *Maleva*, (1920), de Enrique García Velloso, así como en varias piezas truculentas de Ferrucio Tosoni y en *Un atorrante*, (1927), de Julio F. Escobar, el cual

utiliza al tipo que nos ocupa como pretexto para hacer filosofía baladí.

El *ciruja* ha sido, en cambio, mejor observado y descrito en uno de esos trabajos. La acción de la citada pieza de Pedro E. Pico transcurre en un rincón de la Quema de Basuras en donde los personajes viven, como dice uno de ellos, "comiendo sobras y durmiendo al raso". Ahí está, para confirmarlo, Diente de Oro o la Negra Tormenta. Esta última, tendida perezosamente al sol con un *pucho* entre los labios, exclama con voluptuosidad: "¡Y es tan lindo estarse aquí, sin moverse, mirando el humo que sube al cielo!". El ambiente es nauseabundo, pero se vive a gusto: "Se respira mal —dice— pero se respira libre". Allí todos son iguales y "ninguno se preocupa de los demás". Cada cual vive para sí mismo... y Dios o el Diablo vela por todos...

Respecto de los mendigos, nuestro teatro los ha reflejado abundantemente, si bien sin la nitidez de las expresiones del *género chico* español, como *Los pobres* de Carlos Arniches[51]. En la indicada pieza de Pedro E. Pico figura una cortesana muy codiciada en otros tiempos, hoy envejecida, andrajosa, perseguida y apedreada por un turbulento enjambre de pilluelos. Asimismo intervienen pordioseros profesionales en el estimable drama de Enrique García Velloso *En el Barrio de las Ranas*, (1910), y también en otro de Novión —*La Chusma*, (1913)— uno de cuyos personajes, don Ramón, falso ciego, mendigo de profesión

[51] CARLOS ARNICHES: *Sainetes*, edición Calleja, Madrid, 1918, pág. 289 y sigs.

y alcoholista consuetudinario suele servirse de su hijo como lazarillo. En fin, Armando y Enrique Santos Discépolo, notables cultores del sainete de género grotesco, presentan en *El organito*, (1925), el hogar sórdido de Saverio, un organillero italiano que explota la conmiseración pública exhibiendo a uno de sus hijos al cual hace pasar por jiboso y epiléptico. Últimamente ha venido aprovechando la habilidad de un compatriota especialista en gritos plañideros y gestos conmovedores. Saverio comprende que los gustos del público caritativo han cambiado: ahora ya no se pide dramas sino sainetes, y se apresura a renovar el "elenco" y substituir los llantos por una especie de programa de variedades. El industrial de la dádiva utilizará los servicios de un "hombre orquesta" a quien hace trabajar gratuitamente aprovechando su condición de enamorado de su hija. La rebelión de la familia, empero, desbarata la prosperidad del negocio. Los hijos varones no están dispuestos a arrastrar una vida miserable con la vana esperanza de heredar algún día los pesos acumulados por el viejo, y lo abandonan después de haberle robado un puñado de dinero oculto entre la lana del colchón. La hija huye también del hogar. Solamente permanecerá fiel al organillero su anciana esposa, eterna mártir de la familia desquiciada. Volveremos sobre el tema de la malcrianza de los hijos del ambiente de la mala vida en el próximo capítulo.

CAPÍTULO VII

LA INFANCIA ABANDONADA

La célula del delincuente adulto se encuentra generalmente en la infancia abandonada. El hijo del arroyo posee la voluntad emponzoñada que caracteriza al ser que se siente débil y se sabe mal nacido; conserva en su alma los gérmenes del odio bebidos en la leche materna, como explica un eminente escritor español[52]. El hombre, en esencia, es un primitivo y primitivo permanece si no recibe la educación que impone la vida civilizada mediante normas de convivencia social. El ambiente de miseria y depravación educa al niño en la maldad y le convierte en presa de la conducta irregular o francamente delictiva.

Las novelas españolas de pícaros dan buena cuenta de las andanzas y del porvenir de los hijos criados a la ventura. Entre las creaciones contemporáneas del género merece ser recordada la magistral descripción de don Ricardo León, de Currito, *el Guapo*, que comienza: "Nació a la mala del diablo, Dios sabe cómo;

[52] Ricardo León: *El hombre nuevo*, Madrid, pág. 28.

criòse en arpilleras a guisa de pañales; echó los primeros dientes a fuerza de roer mendrugos; aprendió a vivir y a hurtar al mismo tiempo; tuvo por cuna el monte, por guía la trocha, por hogar la intemperie, por templo la taberna, por refugio el burdel; fueron su cartilla los naipes, la honda su juguete, su instrumento la faca, su oficio la valentía, la desvergüenza su blasón..."[53]

Nuestra literatura es rica también en relatos de pícaros y *vivos* en poemas, novelas, cuentos, comedias y sainetes: basta recordar a Hernández, Payró, Arlt, y los comediógrafos que recordaremos inmediatamente. Antes que todos ellos, viajeros como Félix de Azara y A. B. Head[54] describieron de mano maestra el estado de abandono del niño criollo en el ambiente zahareño de nuestras pampas durante los últimos tiempos de la Colonia y principios de la época de la Independencia. A los arrabales de la Ciudad llegaban las referencias de las hazañas de los gauchos alzados contra la Autoridad, y con frecuencia se presentaban allí los héroes en persona huyendo de la persecución policial, con gran alegría de las pandillas infantiles. Los chicos orilleros no recibieron en general mayor educación que sus vecinos de la campaña. Nacidos en ranchos o covachas crecían entre matorrales, huecos, antros de perdición y gentes de avería. Sus juegos fueron, entre otros, el de "vigilante y ladrón" —vos hacés de *cana*,

[53] RICARDO LEÓN: *Los centauros*, Madrid, pág. 251.

[54] FÉLIX DE AZARA: *Descripción e historia del Paraguay y del Río de la Plata*, Buenos Aires, 1943, pág. 200; y *Memoria sobre el estado rural del Río de la Plata y otros informes*, Buenos Aires, 1943, pág. 3. FRANCIS BOND HEAD: *Las Pampas y los Andes*, traducción de CARLOS A. ALDAO, Biblioteca *La Nación*, Buenos Aires, pág. 44.

yo de *chorro*, y ése de *batidor*,— y aprendió a cultivar la valentía, respetar la amistad y repudiar la delación. Su ideal consistió en llegar algún día a parecerse a los *taitas* de punta y hacha que desafiaban el peligro como si fuesen hombres de naturaleza diferente de la común. Cuando la literatura novelística y teatral popularizó el tipo del gaucho perseguido por la Justicia, los adolescentes hicieron de Juan Moreira un ideal susceptible de honrosa imitación. Y, como hemos recordado, los hijos de extranjeros nacidos en los suburbios participaron de esa misma admiración, preparándose, como muchos de aquéllos, para la vida de vagabundos o pistoleros, convencidos de que el trabajo solamente era bueno para los "sonsos"...[55]

El *pillete* comienza a hurtar por diversión, para sentirse atrevido y publicar su importancia entre los compinches. El envanecimiento del triunfo, el ansia de emular a sus iguales y la instigación de los camaradas pervertidos, transforma las travesuras dañinas en hechos delictivos, en los que el autor, conscientemente, arriesga el *pellejo*.

La herencia de los progenitores y los ejemplos del hogar son circunstancias que favorecen en general las tendencias larvadas del menor constreñido a ganarse la vida cuando los de su edad comienzan la instrucción escolar: su existencia transcurre en la vía pública; sus primeros centavos los gana como vendedor de diarios, y sus amigos son *canillitas*, vagabundos y buscavidas. Deseosos de engrosar sus flacos ingresos,

[55] BENJAMÍN VILLAFAÑE: *La tragedia argentina*, Buenos Aires, 1943, pág. 44.

suelen convertirse en auxiliares de ladrones y estafadores. El primer "golpe" dado con buen resultado les proporciona un recuerdo voluptuoso; y ya no podrán desprenderse con facilidad de la fascinación de las ganancias ilícitas[56]. El que gustó de lo prohibido se inclina poco a poco a considerar el robo como cosa buena y hasta bella, y a ver los bienes ajenos como susceptibles de pasar a su patrimonio. El día que no puede apropiarse de cualquier objeto lleva a su ánimo la seguridad de su irremediable frustración en todos los órdenes de la vida[57].

El ambiente del hampa se infiltra en los hábitos del muchacho y el aprendizaje de la carrera de la delincuencia se realiza por graduaciones imperceptibles. El popular periodista *Last Reason*, ilustre conocedor de la vida de los lunfardos, dijo con acierto en el lenguaje de ellos: "No se nace *chorro*, ni *biabista*, ni *scruchante*; se nace hombre y lo demás viene solo, naturalmente, por levísimos grados... tan insensiblemente que jamás un tipo se da cuenta del momento preciso en que comienza a ejercer el muy honroso oficio de ladrón. Un buen día es la *cana* quien se ocupa de *batírselo* a uno, sin escrúpulos, y desde entonces ya no hay más remedio que contemplar la vida considerando que el género humano se divide en dos especies: la de los del *oficio* y la de los *candidatos*"...[58].

[56] EUSEBIO GÓMEZ: ob. cit., pág. 50 y sigs.
[57] ROBERTO ARLT: *El juguete rabioso*, Buenos Aires, 1926, págs. 18, 21 y 51.
[58] LAST REASON: *Historia de un choma sensa grupo*, diario *Crítica* de Buenos Aires, 7/1/1927.

Las comisarías y alcaidías en las que los menores han estado presos o detenidos suelen resultar para el novicio verdaderas escuelas de delincuencia. Los ejemplos y las amistades convierten al ocasional en consuetudinario; y si éste intenta luego *abrirse* de la mala senda, los compañeros se lo impedirán. Los más afortunados entre los muchachos conquistados por la truhanería permanecerán en la zona fronteriza o equívoca, y, llegados a la mayoría de edad, los veremos ejercer alternativamente los oficios de revendedor de efectos mal habidos, contrabandista, fullero, gancho de garito, mediador en el tráfico sexual...

El descuido de la educación por parte de los padres suele ser en ocasiones tan perniciosa como una educación desacertada. Evaristo Carriego refiere un caso aleccionador. Un padre orillero quiere que su hijo Lolito "salga de línea", que nadie le "pise el poncho"; y enseñándole a ser duro, a tragarse las lágrimas y a defenderse atacando, el bravo Lolito se convierte en pendenciero, matón y "asaltante"; y termina sus días en un tiroteo de su banda con un pelotón policial[59].

El *pillete*, en fin, se parece al *golfillo* madrileño —tan minuciosamente estudiado por juristas como Bernaldo de Quirós[60] y novelistas como Pío Baroja[61]. Está caracterizado por un entrañable individualismo y una feroz inquina por cualquier forma de tutela, patronazgo o disciplina. Impulsivo, desconfiado, tra-

[59] Evaristo Carriego: *El matoncito*, en la colección titulada *Flor del arrabal*, Buenos Aires, 1927.

[60] Bernaldo de Quirós: *La mala vida en Madrid*, Madrid, 1901, pág. 29.

[61] Pío Baroja: *La busca*, de la serie *La lucha por la vida*, Madrid, 1920.

vieso, pendenciero, "vividor", descuella por la gracia de su desvergüenza, la fe en su listeza, el odio a la cooperación, la osadía, la terquedad, la imposición de sus miras, la afición por la vida turbulenta, aventurera y riesgosa, el desprecio por los afectos y por los chicos de vida normal... Su natural vivacidad, su aventajada experiencia del mundo y su aptitud para "rebuscarse el día", lo colocan en condiciones superiores a las de los hijos de familia honesta; sus desdichas, empero, derivan del ejercicio perjudicial de su emancipación adelantada.

José López Silva, conspicuo pintor de pícaros, matones y holgazanes, describió con caricaturesco y festivo realismo al pilluelo ya maduro —al *golfo* característico de los arrabales de Madrid— en composiciones periodísticas, zarzuelas y sainetes difundidísimos. Nos limitamos a recordar el autorretrato de uno de aquellos simpáticos parásitos.

Soy libre como el aire,
y hago siempre lo que quiero
y no manda en mis pedazos
ni la "golfa" que "camelo".

. . . .
. . . .

No permito que me lleguen
muy a lo hondo los "afeztos"
porque está probao que así
comes más y lloras menos.

. . . .
. . . .

¿Trabajar? ¡Antes difunto!
¿Orgullo? ¡Nunca lo tuve!
¿Vergüenza? ¡No sé qué es eso!
¿Ambición? ¡No la conozco![62]

En nuestro medio, Florencio Sánchez, autor que bautizó al vendedor de diarios con el nombre de "canillita", muestra en bien observadas y sentidas escenas del sainete con ese título —*Canillita*, (1902)— el hogar de un niño propenso a la mala vida. Su "padrastro" es un parásito maleante y ladrón, y su madre una pobre mujer dominada por el terror y los restos de una pasión avasalladora por su hombre. Las repetidas instancias del menor para que abandone al concubino provoca el odio vengativo de éste. La necesidad obliga a la madre a empeñar una alhaja robada por el *malevo*. La policía investiga, y el torvo personaje acusa a su hijastro. Ya está *Canillita* atrapado por las redes de la justicia. Un vecino se apiada y no cede hasta conseguir la libertad del desventurado. Al regresar, el niño encuentra al padrastro castigando a la madre: instintivamente saca un cuchillo, increpa al cobarde, y cuando va a herirlo interviene el vecino mencionado, el cual le arrebata el arma y apuñala al matón. "—Preferible es que acabe yo mis días en un presidio —le dice— que empecés los tuyos en una cárcel..."

[62] José López Silva: *La gente del pueblo*, Madrid, 1908, cap. *Los golfos*, pág. 226.

Alberto Novión, Roberto Cayol, Pedro E. Pico, entre otros, han dado al teatro variados ejemplos de chiquillos criados a la ventura o explotados por la familia.

En el sainete *Los primeros fríos*, (1910), Novión presenta a un congénere de *Canillita* tiranizado por la madre, y que sueña con "*spiantarse* y no volver más." En la escena final el chico se dispone a dormir al raso en el patio del conventillo, porque como no ha conseguido vender todos los diarios, presiente que su progenitora, como penitencia, le negará el cobijo en el aposento común. Acurrucado en un rincón conversa con los ancianos repudiados por la mala hija que los considera una carga inútil. "Abuelito, tengo frío"— murmura el desdichado, mientras desde lejos llega, como un presagio, la pitada alerta y admonitora de la ronda nocturna policial.—En el drama *La chusma*, (1913), también de Novión, figura, como hemos visto, un niño explotado por un falso mendigo; y en el sainete del del mismo autor, *El rincón de los Caranchos*, (1917), el personaje Taquito representa a una huérfana mendiga ansiosa de llegar a ser tonadillera y bailarina, compartiendo sus triunfos con el pillete Palangana, su inseparable camarada.

Roberto L. Cayol, en el paso de comedia *El frío de la calle*, (1912), expone con la ironía que caracteriza a sus creaciones —a veces felicísimas— la sordidez de un usurero harto de amontonar dinero, frente a la desenvoltura de dos granujas haraposos que se ganan la vida como pordioseros cantores y simulan ser ciego uno y lazarillo el otro. El mismo autor, en la pieza

Pepita de Oro, (1924), desarrolla cuatro episodios de la historia de una muchacha del arroyo que inicia su vida extraviada como pordiosera.

El citado Pedro E. Pico pinta en las "escenas de la vida porteña" tituladas *A media noche*, (1917), a dos animosos hermanos, Mugrita y Chichina, los cuales tienen por madre a una ex prostituta y mendiga profesional amancebada con un alcoholista que la explota sin compasión. Mugrita está hastiado y aspira a "formar rancho aparte". Cuenta para ello con una chicuela, la Porota, que la vida aventurera y miserable ha puesto en su camino. He aquí cómo se realizó el encuentro: una noche los hermanos no pudieron entrar en la pieza del conventillo porque la *vieja* y su querido, borrachos ambos, habían atrancado la puerta por dentro. "—Nos volvimos p'al centro, y como empezaba a garuar enderezamos pa una obra de la calle Tucumán —refiere Mugrita—. Allí se esconden siempre algunos compañeros: Cabecita, Pipo, el Rubio Arisco, Payana... muchos. Saltamos el tapial y nos acomodamos en una de las piezas, junto a los que ya dormían amontonaos pa calentarse unos a otros. ¿Te acordás, Chichina? Hacía un frío... ¡San Dió! Era cuestión de arrimarse bien a los demás, y yo, es claro, empujaba y empujaba, despacito, hasta que iba sintiendo carne por todas partes. Después me dormí; y a la mañana, al abrir los ojos, yo no sé cómo me encontré abrazao con ella, que también había sido del montón aquella noche. Me dio batata, me dio... Pero le dije para salir del paso: a mí me llaman Mugrita, ¿y a vos?... A mí, Porota, me dijo. Y yo le dije: ¿semos novios?

Y ella me dijo: semos. Y semos desde entonces." Cuando se le pregunta a Mugrita si se va casar con ella, el pícaro interroga, a su vez, con la mayor frescura, para qué. "—Pues, —se le contesta— para lo que se casa la gente..." A lo cual replica el diablillo: "Para eso, ya nos hemos casao..." —El autor estrenó al año siguiente el sainete *A falta de pan*, (1918), en donde se describen nuevas aventuras de Mugrita y su compañera, los cuales, después de diversas peripecias, acaban por tomar el camino de la vida honesta.

Médicos y juristas estudiaron con erudición y amor el dramático problema de las causas y remedios de la infancia abandonada en nuestro país. La prensa comentó esos esfuerzos y realizó encuestas sobre el tema. El teatro no fue ajeno a la propaganda, y, entre las obras estrenadas con el propósito de promover a la promulgación de una ley protectora de los niños expuestos al extravío, merece ser traído a cuento la pieza *Lo que hace falta*, (1917), de César Viale, en donde aparece un matrimonio que con tal de que su tierno hijo traiga dinero al hogar, tolera las vinculaciones de éste con un malvado que lo inicia en actividades reprobadas por la ley. La suerte adversa en uno de los hechos delictuosos en que interviene suprime la vida del niño. Ante el suceso, el autor pone en boca de uno de los personajes un discursillo para apoyar la creación de disposiciones legales que supriman la autoridad de los malos padres sobre sus hijos, y reemplace las cárceles por reformatorios adecuados

para reclusos menores de edad. La falta de análisis de caracteres y dominio de la técnica teatral reduce esta pieza a un bondadoso libelo de oportunidad. La propaganda, en fin, promovió a la sazón el estatuto conocido con el nombre de ley del Patronato de Menores, cuyas disposiciones fueron incorporadas al Código Penal reformado en 1922, con loables resultados.

CAPÍTULO VIII

EL LUNFARDO Y SU AMBIENTE

En la jerga del hampa se designa con el nombre de *lunfardo* al profesional del robo[63], especialmente al ladrón de baja estofa[64]. Sus representantes principales son el *escruchante* o franqueador de puertas, el *biabista* o atracador ("asaltante")— todos los cuales usan de la violencia para delinquir —, los *punguistas* o limpiabolsillos, los *cuenteros* o timadores y demás profesionales de la falsificación y de la estafa— quienes utilizan en sus hechos delictivos la astucia, la fraudulencia o el ardid[65].

Los ladrones y estafadores de alta escuela exceden a la calificación de lunfardos. Desdeñan los procedimientos vulgares; sus ambiciones son extensas y sutiles. Planean con parsimonia sus delitos y los realizan con finura no exenta de belleza en muchos casos. Sus

[63] EUSEBIO GÓMEZ: ob. cit., pág. 50.
[64] M. BARES: *El hampa y sus secretos*, Buenos Aires, 1934, pág. 5.
[65] JOSÉ S. ALVAREZ (*Fray Mocho*): *Memorias de un vigilante*, edición La cultura Argentina, Buenos Aires, 1920, pág. 6.

figuras conspicuas son el "ladrón de levita" y el *pequero*, éste en el campo de la estafa, aquél en el del robo[66].

El lunfardo salteador tomó nuevas formas en los últimos tiempos. Hace más de treinta años apareció en Buenos Aires un brote de delincuencia surgida por imitación de los métodos de las gavillas organizadas de los Estados Unidos de la postguerra de 1914. Se multiplicaron en nuestra capital las partidas integradas por secuestradores, "asaltantes" y extorsionadores de audacia estupenda. El primer hecho resonante ejecutado por los *pistoleros* de nuevo cuño fue el atraco en pleno día al pagador de la Aduana en 1917; y entre los cometidos por los nuevos "mafiosos" perdura el recuerdo del secuestro y asesinato del joven Abel Ayerza, realizado por la banda de Galiffi, alias *Chicho Grande*. El objeto explotado por las organizaciones criminales de las grandes capitales de la república mencionada fue, principalmente, la venta de bebidas alcohólicas —entonces prohibida—; los filones disputados por las bandas porteñas fueron el juego clandestino explotado en garitos de categoría y por agencias "en cadena" de *quinielas* y *redoblonas*. Así como Chicago fue teatro de batallas con ametralladoras entre "gangsters" por la supremacía de sus gavillas, en las calles de Avellaneda —"la Chicago argentina"— corrió la sangre de los malhechores criollos derramada por el puñal, los revólveres calibre 45 y las balas "dum-dum". En los Estados Unidos combatió Joe Moran

[66] M. Bares: ob. cit., pág. 6.

contra Al Capone; aquí, el Gallego Julio, dueño de caballos de carrera y de *timbas* distinguidas, contra Juan Ruggero, *alias Rugerito*, "el pequeño gigante", amo y señor del hampa de la ciudad de Avellaneda de hace algunos lustros. ¿Quién no recuerda las muertes alevosas de los nombrados *capos* y la de los no menos famosos *Chicho Chico* y el *Pibe Oscar*, rey éste de las bancas de juego del Dock Sur y la isla Maciel? ¿Qué ciudadano honrado no participó de la indignación pública suscitada por la pompa semioficial de las exequias de *Rugerito*, brazo ejecutivo de los bajos menesteres de la política lugareña de esos años?

Nuestro teatro no alcanzó a registrar estas últimas formas de delincuencia mayor. Cuando ellas cundían en nuestro medio, el teatro orillero había decaído notablemente; y el cinematógrafo local, que hubiera podido desarrollar con éxito tales argumentos, carecía de la importancia que había de lograr años después. En cambio, el tipo del lunfardo en la estricta acepción del vocablo, es decir, el ladrón de linaje inferior, fue exhibido en abundancia desde los primeros tiempos del *teatro nacional*. No sólo mostró al profesional afortunado del robo, sino también el que, sin tener aptitudes para perfecto delincuente, vive entre maleantes y los secunda sin mayor provecho.

Piezas como *Moneda falsa*, (1907), de Florencio Sánchez, *En el Barrio de las Ranas*, (1910) de Enrique García Velloso, *Del mismo barro*, (1910), de Pedro E. Pico, *Los escruchantes*, (1911), de Alberto Vacarezza, *La chusma*, (1913), y *El Rincón de los Caranchos*, (1917), de Alberto Novión, *Tangos, tongos y tungos*, (1918),

de Carlos M. Pacheco, *Puente Alsina*, (1922), de Samuel Linnig, etc., describen en tono serio o caricaturesco el microcosmos brutal y depravado del hampa regido por el delincuente con autoridad y don de mando, el cual vive en constante acecho de las venganzas y traiciones de la ineptitud y la envidia de los suyos, así como de las amenazas de otras gavillas interesadas en arrebatarle el cetro. La bondad es flor de escaso cultivo en un terreno donde germina el egoísmo, la pugna, la tiranía y el resentimiento. Los escrúpulos de conciencia, las flaquezas del corazón, la ineptitud para el mal, conducen a la derrota en un ambiente en donde nadie ama y todos se temen. "—Así vivimos: precisándonos sin querernos" —dice un lunfardo de un sainete de Carlos M. Pacheco. El espíritu de solidaridad sólo se concibe y practica contra el *otario* y la policía.

Florencio Sánchez, en la "obrita maestra"[67] citada últimamente, refleja con vivísimos colores muy interesantes aspectos de la mala vida de los arrabales de Buenos Aires. "La Suburra porteña, con sus tipos, con sus costumbres, con su ambiente de abyección y delito, con su lenguaje pintoresco y bárbaro, está entera en el cuadro" —opina con acierto Jean Paul[68]. Moneda Falsa —lunfardo frustrado— es, frente al Pardo Reyes —delincuente experto—, la personificación del hombre de voluntad y corazón débiles, arrastrado por el ambiente malsano y hundido en él por invencible irresolución. La madre, corrompida por el

[67] Roberto Giusti: *Florencio Sánchez, su vida y su obra*, Buenos Aires, 1920, pág. 90.

[68] Juan Pablo Echagüe: *Una época del teatro argentino*, Buenos Aires, 1920, pág. 90.

medio, piensa con perfecta lógica lunfarda que el inapto para triunfar en el mundo de la gente honrada debe pugnar por convertirse en delincuente de jerarquía y rendimientos superiores. "—Pero éste no... —comenta, refiriéndose a Moneda Falsa—. Ha de ser ladrón no más. Y ladrón *misho*, que es lo peor. ¡Siquiera le fuese bien!... Podría uno decirle: "Bueno, mijo, basta. Ya tenés un pasar, sosegate". ¡Debe ser un destino!... Desde chiquito le dió por *la uña*. El padre le acomodaba cada paliza hasta sacarle sangre, y él, nada... ¡Y *sonso* pa robar que daba asco!... En el fondo es bueno como una malva, pero no sabe trabajar y está enviciado..." El propio Moneda Falsa reconoce su fracaso: "—Si siquiera hubiera servido pa ladrón... —confiesa a un amigo.— Pero vos sabés que no tengo genio. ¿Qué papel estoy haciendo entonces? De *otario*, de imbécil. Retratao por falsificador y ladrón, viviendo entre ladrones, perseguido por ladrón, *batido* y preso a cada rato por ladrón, y nunca he metido la mano en el bolsillo ajeno... Yo sé que si me fuera a otro país y nadie me persiguiera y no me topara con los de la *patota*, sería más decente... Pero aquí qué querés que haga, si pa mí se ha hecho el refrán de que cuando no estoy preso me andan buscando. ¿Que tengo buena conducta, que me dan pase libre y empiezo a vivir tranquilo?, pues ya ha de venir uno que me pida un servicio: Ché, *campaneame* esto, guardame esto o haceme tal cosa... y ¡zas!, complicao y en *cana*..." Y, efectivamente, durante el desarrollo de la pieza, Moneda Falsa se verá enredado en un robo del cual es autor

un delincuente experto, de cuya concubina aquél está perdidamente enamorado.

Carlos M. Pacheco no va a la zaga de Florencio Sánchez en algunos de sus retratos de lunfardos avezados frente al malviviente abúlico, torpe y sentimental, inajustado al hampa, pero irremisiblemente adherido a ella; basta recordar a Pascualín de *Tangos, tongos y tungos*, (1918), perfecta encarnación del truhán diestro, *ventajero* y dominador, al lado de Tiburcio, verdadero "cuchillo de palo", sin vocación para el *oficio*, disminuído por su fealdad física y su falta de atractivo personal.

Enrique García Velloso, autor del citado drama *En el Barrio de las Ranas*, (1910), por su pericia y fecundidad fué llamado "nuestro Lope de Vega"...[69]. Fue en esencia un diestrísimo fabricante de "vaudevilles" y "pochades"; pero cultivó todos los géneros teatrales, sin excepción, y obtuvo triunfos descomunales. No profundizó en las pasiones ni creó caracteres; pero poseyó el don de entretener de veras al público con episodios y tipos de la vida real. Sus piezas son a menudo crónicas periodísticas teatralizadas. A esta clase corresponde el drama nombrado, cuyo argumento lo tomó, en parte, de un hecho sanguinario ocurrido en el famoso Barrio de las Ranas. Los actos primero, segundo y cuarto muestran de mano maestra el tenebroso ambiente de la mala vida lugareña, bullente de apetitos, pasiones y rencores.

Alberto Novión, especialista en la pintura del malvivir en tono festivo, personifica el espíritu del

[69] ALFREDO A. BIANCHI: *Teatro nacional*, Buenos Aires, 1920, pág. 151.

medio en doña Tránsito —personaje del sainete *El Rincón de los Caranchos*, (1917),— la cual, ante cada objeto nuevo que traen los que le rodean, piensa ó pregunta: "—¿A quién lo punguiaste?"... El mismo autor había estrenado en 1911 el sainete *La madriguera*, donde figura un antecedente de ese personaje. Florentina, la protagonista, es la encarnación de la aprovechadora de las flaquezas y descuidos de los delincuentes que la rodean y de los *otarios* que caen.

Al referirnos en los capítulos siguientes a cada una de las especies de los lunfardos en particular, encontraremos a los personajes de las piezas últimamente nombradas. Comencemos por los *biabistas*, los *escruchantes*, los *punguistas* y los *escamoteadores*.

CAPÍTULO IX

BIABISTAS, ESCRUCHANTES, PUNGUISTAS Y ESCAMOTEADORES

El *biabista* y el *escruchante*, las dos especies más temibles del hampa, son profesionales del robo caracterizado por "la violencia en las personas y la fuerza en las cosas" de acuerdo con la doctrina penal.

El *escruchante* es el forzador de viviendas, comercios u oficinas mediante escalas, sogas, cortafríos, barrenos, palancas, sopletes, y, por excepción, llaves falsas[70]. Los sitios principales de sus operaciones son las casas de gente rica y las tiendas de objetos de valor.

El *biabista*, atracador o "asaltante", atropella en la vía pública a mano armada y somete a la víctima por la sorpresa, el terror y la fuerza. Entre los *biabistas* descuella el *furquero*, que actúa casi siempre con un camarada: mientras éste pide al transeúnte la hora o fuego para encender el cigarrillo, el otro le aplica el "golpe de furca", es decir, atenaza con su brazo dere-

[70] El ladrón que habitualmente usa llaves falsas o ganzúas es el *peticero* o el *yuguista* (de *peliza* o llavín, y *yuga* o llave, en la jerga lunfarda).

cho el cuello del desavisado y lo inmoviliza en absoluto, ocasión que aprovecha el cómplice para un prestísimo despojo.

El *pistolero* es el graduado superior de la carrera del "asaltante" en banda y se distingue por la osadía y la rapidez y coordinación de sus procedimientos de acuerdo con una perfecta división del trabajo.

Al lado de esa familia de ladrones entregados a la violencia están los que roban o hurtan con clandestinidad, como los *chacadores*, *espiantadores* y *burreros* (todos ellos menores de edad, específicos "angeles con caras sucias" como ha dado en llamárselos después del triunfo de la excelente película homónima) así como los *descuidistas*, *mecheras*, *punguistas* y *escamoteadores*[71].

El "pick poquet" o limpiabolsillos —el *punguista* criollo— es un virtuoso del hurto. Se diferencia del *descuidista* en que no sólo aprovecha las desatenciones de sus víctimas, sino que las provoca con destreza. Previa elección del lugar de operaciones, estudia al desprevenido, se aproxima, lo "tantea", descubre la

[71] Los *chacadores* son menores de edad, actúan en pandillas y "pescan" objetos situados en vidrieras, mesas o estanterías de comercios, por medio de la *xica* o alambre con la punta en gancho; muchos de ellos se convierten en *escruchantes* en miniatura y no van a la zaga de los mayores en cuanto a audacia y despliegue de recursos delictivos. Los *spiantadores* son los ladrones que caen sobre la presa y se dan a la fuga con el botín. Los *carteristas* comprenden una de las subespecies más definidas de los *spiantadores*. Los *burreros* son también menores de edad que se ocultan en algún escondrijo de las casas de comercio y aprovechan el momento para robar el dinero del cajón (*burro*, en italiano), y darse inmediatamente a la fuga. Los *descuidistas* acechan las inadvertencias de sus víctimas para hurtar mercaderías, paquetes y otros objetos; el *maletero* simula ser changador o mozo de hotel para "ratear" las valijas de los viajeros. Las *mecheras* son ladronas de tienda, que esconden lo hurtado en los lugares más inverosímiles de sus vestidos: comienzan por apoderarse de lo ajeno por vicio y acaban por convertir la habilidad en profesión habitual.

ubicación de su dinero, y se lo extrae valiéndose de la pericia de sus dedos índice y pulgar. Este tipo de ladrón comienza su carrera en plena adolescencia, como ocurrió a Moneda Falsa, al cual "desde chiquito le dio por *la uña*, según el testimonio de su propia madre. Los centros de sus maniobras son las aglomeraciones en lugares públicos[72]. Con frecuencia ejercen su oficio en banda: el *sparo* auxiliar del *punguista*, sujeto casi siempre corpulento, intercepta o entorpece el paso o los movimientos del *otario*; el *tanga* "forma número", y el *filo* recibe el cuerpo del delito y desaparece sin suscitar sospechas. Estos delincuentes suelen echar mano de medios ingeniosos, como el de simular la pérdida de algún objeto, vahídos, calambres, disputas o riñas, para adherir a la víctima y maniobrar lucrativamente en sus bolsillos.

Los *escamoteadores*, en fin, pertenecen a las especies superiores del hurto. Son verdaderos prestidigitadores —campeones del *cambiazo*— que "trabajan de clientes" en las joyerías, ilusionan a los dueños o dependientes desprevenidos y aprovechan el primer descuido de ellos para substituir la alhaja que se les ofrece en venta por una copia exactamente igual o similar preparada con anterioridad. El *palmador* se limita a hacer el *pase* utilizando la palma de la mano como escondrijo, en tanto que el auténtico *escamoteador* realiza el traspaso de manera mucho más ingeniosa, valiéndose a menudo de cómplices avezados, generalmente del sexo femenino.

[72] Una subespecie del *punguista* es el *pinche*, que utiliza el diario que ofrece insistentemente a la víctima para desprenderle el alfiler de corbata (*pinche*), que hurta en cuanto cae.

Los profesionales de las especies de hurtadores nombrados tienen el orgullo de no ser ladrones burdos, ni huidizos rateros, ni *punguistas* pegajosos. Saben lo que vale el ingenio y el refinamiento de las maneras... El delincuente astuto, sobre todo el de clase "distinguida", considera que más importante que apoderarse de lo ajeno es saber librarse de la cosa hurtada ante la inminencia de ser descubierto. *Fray Mocho*, el popular periodista, describió con agudeza la conducta serena de estos malhechores de categoría, los cuales, al ser sorprendidos mientras delinquen, hacen desaparecer el cuerpo del delito, introduciéndolo, por ejemplo, en el bolsillo de otra persona o en un sitio donde, acaso, puedan recobrarlo. Se consideran muchas veces personas honradas mientras ninguno pueda probar que viven del *oficio*. Su orgullo es poder decir en la Policía: "—Busque, señor, en los libros... ¡Yo no tengo ninguna condena! ¡Gracias a Dios, no soy *ladrón*!"[73].

Alberto Vacarezza presenta en el sainete *Los escruchantes*, (1911), un ejemplo de ladrones que se roban entre sí, es decir, de la especie de los *afanadores de chorros* según la calificación lunfarda. Se mezclan en esa pieza maleantes de baja estofa con ladrones de alta escuela, y el argumento se complica con el *espiante* de *percantas* con ambiciones de *bacanas*. La banda distinguida del Inglesito acaba de dar un "golpe" afortunado que corona con otro robo: el de la querida del Taura Peña, cabecilla de la banda rival. Este determina vengar la afrenta y se traslada con su banda al *bulín* del Inglesito; se regalan con el *ragutín* y el

[73] José S. Alvarez: ob. cit., págs. 95 y 96.

escabio que el conquistador había preparado para festejar sus triunfos de delincuente y de Don Juan; y cuando éste llega con su botín acompañado de sus secuaces y las respectivas queridas, aquéllos los "asaltan", les roban el *toco*, y para consuelo o castigo el Taura le traspasa al Inglesito la mujer infiel.

La pieza *Puente Alsina*, (1925), de Samuel Linning contiene una sucesión de escenas en las que intervienen varios *punguistas* que se despojan recíprocamente. —*Escruchantes*, *biabistas*, *chacadores*, *punguistas*, *carteristas*, *mecheras* y *descuididistas* desfilan en muchísimas obras de nuestro teatro menor, de cuyo repertorio pueden ser recordados el sainete *Maleva*, (1920), de Enrique García Velloso; *La canción del odio*, (1910), zarzuela de Miguel F. Osés; el drama *La chusma*, (1913); y las obras *En la casa del taita Pancho*, (1921), de Alberto Novión; *Flor de Ceibo*, (1915), de Gerardo López, *Lo que hace falta*, (1917), de César Viale; *Corrientes y Esmeralda*, (1920), de José Antonio Saldías; *El pan blanco*, (1922), y *Allá en el Bajo una noche* (1926), de Carlos R. de Paolis; *Una chica de la calle*, (1927), de Julio F. Escobar; *Cortafierro*, (1927), de Alberto Vacarezza, etc. —En tono grotesco, César Bourel, en la pieza *El guarda número trece*, (1924), presenta a un "*punguista* jubilado" que convence a un pobre diablo de las ventajas y rendimientos del ejercicio de la *punga*...

En fin, el primer cuadro de la pieza de José Antonio Saldías *Carnet policial*, (1919), subtitulada "colección de *laburos* finos y ordinarios", ofrece una clara demostración de la manera de operar de un *escamo-*

teador de calidad. El personaje Brillantito aparenta tener interés en adquirir una piedra preciosa en una importante joyería; y se ausenta del establecimiento después de haber substituído una esmeralda falsa por la legítima ofrecida, a la cual deja oculta en el borde inferior del mostrador. La cómplice del delincuente había visitado con anterioridad el comercio para colocar la liga o goma de mascar en el escondrijo indicado; y ahora regresa con un ingenioso pretexto para retirar la esmeralda adherida, con la mayor elegancia y frescura del mundo...

Con abundancia de tipos, fidelidad de ambientes y gracia en los procedimientos, nuestro género chico teatral ha referido y representado las variadísimas formas de actuar de los timadores o *cuenteros*. A éstos dedicamos el capítulo siguiente.

CAPÍTULO X

CUENTEROS

BUENOS AIRES, proverbial ciudad de la "viveza criolla", fue, en un tiempo, vivero y paraíso de timadores.

Si, como advirtió José Ingenieros, "la simulación es un medio astuto de la lucha por la vida", el *cuentero* emplea la máscara de la sandez como trampa para estimular la ambición malsana del desavisado. "En el *cuento del tío,* esa ingeniosa creación del ladrón criollo contra el *gringo tonto* —expresa el nombrado autor,— todo el éxito depende de la habilidad con que uno de los astutos simulá ser cándido desempeñando el rol de *otario*"[74].

El lucrativo *cuento del tío*, efectivamente, significa el triunfo de la sagacidad del estafador sobre la simpleza codiciosa del bobo que se las echa de listo. Quien intenta adquirir por cien pesos lo que cree vale dos o

[74] JOSÉ INGENIEROS: *La simulación en la lucha por la vida,* edición F. Sempere, Valencia, pág. 90.

tres mil, considera que ha hecho un magnífico negocio a costillas de un incauto. Este sentir es el que explota con maña el que vive del *cuento*. Las víctimas de tales malvivientes resultan, a su vez, *cuenteros* frustrados. La destreza del timador consiste en engañar a quien cree que lo engaña; su arte reside en simular extrema candidez ante el *candidato*, despertando en éste el ansia de aprovecharse ilícitamente del zonzo que le brinda una suculenta ganancia a cambio de un desembolso mínimo.

Los *cuenteros* constituyen una clase definida dentro del grupo de los estafadores. Así como el *punguista* desprecia al ladrón brutal, y el escamoteador al vulgar *ratero*, el estafador en general se siente colocado en una esfera superior de la mala vida: compara su oficio al de los artistas de teatro, pues el trabajo requiere simpatía, astucia y una cuidadosa caracterización.

El que roba despoja con violencia; el que hurta sustrae con clandestinidad; el que estafa obtiene lo ajeno valiéndose del ardid, el fraude, la añagaza. Refiriéndose a los estafadores, un eminente forense escribió: "Recuerdo que a uno a quien llamé ladrón en mi acusación fiscal, dijo al Tribunal, muy avergonzado, que jamás había *robado* un alfiler...[75]. El *cuentero* recibe *voluntariamente* el cuerpo del delito de manos de los necios que "pisan el palito"; por eso se muestran orgullosos de su oficio y celosos de su honradez "sui generis".

[75] LINO FERRIANI: ob. cit., pág. 104 del t. II.

La simpatía del espíritu porteño por las formas toleradas o ilícitas de la *viveza* vio con agrado la representación en los escenarios de las mañas de los *cuenteros* y de otros profesionales de la estafa y la defraudación.

La reconocida maestría de Florencio Sánchez dio perdurable forma teatral al *cuento* llamado *toco mocho*, consumado con intervención de dos cómplices que contribuyen a engañar a la víctima y que en la jerga lunfarda se conocen con los nombres de *grupo* y *filo*. La misma germanía denomina *toco mocho* al billete de lotería adulterado del cual se valen los *cuenteros* para estafar. El timador del sainete *Moneda Falsa*, (1907), llamado Pedrín, entra disfrazado de colono italiano a una fonda de extramuros. Traba conocimiento con Gamberoni, inmigrante auténtico, el cual ha vivido muchos años en la Colonia de Gálvez de la Provincia de Santa Fe. Pedrín asegura conocer a todo el mundo en esa localidad, sobre todo a un vecino de apellido... D' Andrea, eso es, D' Andrea... muy amigo del *candidato*, quien acaba de nombrarlo... Entre tanto, ofreciendo billetes de lotería, aparece el primer cómplice, el cual es reclamado por otros dos de la pandilla, el *Lungo* y *Batifondo*. Uno de éstos saca de sus bolsillos algunos décimos y confronta los números con los del extracto que le facilita el falso vendedor. ¡No ha tenido suerte! Paciencia... será otra vez... Gamberoni opina que el juego de la lotería es una inmoralidad, a lo cual Pedrín asiente, añadiendo que, no obstante, se puede arriesgar unos pesos de cuando en cuando... A propósito, ahora recuerda Pedrín que tiene en su poder un

décimo y no ha tenido tiempo de ver si le ha tocado un premio, porque tuvo que traginar mucho en la Ciudad durante el día. Batifondo se ofrece para ayudarle en la confrontación, y Pedrín aparenta desconfianza. "¡Bueno...—contesta el falso comedido— ahí tiene el extracto, si quiere!" Fingidamente avergonzado, Pedrín confiesa que no sabe leer... "Ché, Gamberoni, mirale el billete a ése" —insiste para terminar. Gamberoni obedece, y, por supuesto, el falso billete de Pedrín figura en la lista con un premio de... ¡quinientos pesos!... Pedrín sigue simulando cortedad, recelo y turbación... es un analfabeto, teme que lo pueda engañar cualquiera, y, además, ¿qué hará con el billete premiado? No conoce muy bien la Ciudad, su castellano es deficiente, y para colmo de inconvenientes, debe tomar el tren de regreso a Gálvez esa misma tarde... "Pucha, italiano otario —murmura el Lungo;— si yo tuviera..." Se dirige con resolución a Gamberoni y le pregunta; "—¿Tenés plata vos?

GAMBERONI. — ¿Per pagare cuesto?

LUNGO. — Permitime una parola...

GAMBERONI. — ...¿Cosa volete?

LUNGO. — Mirá cuanto tenés.

GAMBERONI. — ¡Eh!, cento cincuanta pesi.

LUNGO. — Bueno, ¿sabés lo que hacés? Este gringo es muy sonso. Se conformará con lo que le den. ¿Me comprendés?...

GAMBERONI. — ¡Guarda, guarda!... ¡Cóme son furbi i criolli! Madonna...

LUNGO. — Vos le mandás el resto después a Gálvez...

GAMBERONI. — E una bella idea.

LUNGO. — Claro que sí. Es un servicio que le hacés a tu paisano.

GAMBERONI. —(*Resuelto*). ¡E ben! *(A Pedrín)*. O paisán, voi siete da Gálvez, amico del mío íntimo amico D'Andrea.

PEDRIN. — Certo.

GAMBERONI. — Io ti faré lo servizio. Tu mi day lo número, e perque tu no pierdas tiempo, io ti daró... cento vente pesi.

PEDRIN. — Bene. Grazie. Ma il resto...

GAMBERONI. — Io le manderó al amico D'Andrea.

PEDRIN. — Bravo. E fatto. Si sonno tanto riconocente, paisán.

BATIFONDO. — Mirá, Gamberoni, ¿por qué no le das el reló en garantía?

GAMBERONI. — ¿Il mío rologio?...

LUNGO. — (a Batifondo) ¡Los angurrientos!...

GAMBERONI. — E bé. Prende anque el mío rologio.

PEDRIN. — E bravo. Tu mi mandi il denaro e ío ti mando l'orologio.

GAMBERONI. — ¡Evviva l'armonía!

PEDRIN. — ¡Evviva, patrona! Yo pago tutto. Ho fatto il mío negozio..."

El falso campesino, en efecto, con ayuda de sus cómplices ha ganado en un instante ciento veinte pesos y un reloj: ha hecho su negocio... Y cuando el verdadero e incauto colono acude a la policia en demanda de justicia recibe del comisario una lección definitiva: Gamberoni, el denunciante, la víctima del *cuento*, es, en resolución, un *cuentero* frustrado, pues

su propósito al entregar voluntariamente los pesos y el reloj no había sido otro que estafar a alguien que creyó era un compatriota desavisado...

Menos afortunado que Pedrín es el timador que figura en la endeble pieza de Carlos R. de Paolis *Papá Genero* (1924). La obra comienza con la descripción de una tentativa de estafa realizada por un *cuentero* inexperto que se atreve a hacer el cuento del *toco mocho* al dueño de un boliche de lotería, el cual, más ducho que otros, descubre a tiempo el engaño y arroja al delincuente con cajas destempladas.

Alberto Vacarezza ejemplifica otro intento de estafa en el segundo cuadro de *Cuentos cortos* (1918). El billete de lotería adulterado es substituído por el *paco o balurdo* o fajo de recortes de papel de diario con excepción del que va colocado arriba, que es un billete de banco auténtico. El Tano Veintiuno, *cuentero* de oficio, ha puesto en el *balurdo* uno de cien pesos. El *candidato* es esta vez el italiano Giuseppe. A él se aproxima *El Tano*, quien se hace pasar por peón de un hacendado de la provincia de Tucumán. Ha venido, dice, a depositar por orden del patrón dos mil pesos en el Banco de la Nación, pero cuando llegó acababan de cerrar las puertas, y ahora no sabe qué hacer... Interviene Macario, cómplice del estafador. ¿Es ésa toda la dificultad? Pues, que espere el día siguiente para depositar la suma. Pero eso no puede ser porque debe regresar ese mismo día a sus pagos. Macario guiña un ojo a Giuseppe, incitándole a que se ofrezca para realizar el depósito. El *gringo*, al parecer, cae en el lazo. Acepta el encargo lisa y llanamente. Ahora *El Tano* muestra

desconfianza; reconoce la buena voluntad del comedido pero... necesitaría unos quinientos pesos para un compromiso. ¿Quinientos pesos?, rezonga Giuseppe. Su rapacidad no se satisface sino haciendo el "negocio" sin desembolso alguno; y aconseja al exigente: "¿Por qué no lo saca del fajo?" El falso paisano aduce que esos dos mil nacionales del paquete son sagrados y deben ser íntegramente depositados a la orden del patrón. El endeble argumento parece convencer al italiano. "—Ya está el bagre en la carnada"—comprueba Macario. Pero se equivoca de medio a medio. La fiebre criminal arde en Giuseppe y el "bagre" se transforma de pronto en tigre cebado. En voz baja confiesa al propio Macario que no lleva encima ni un centavo, pero que él no se pierde el negocito. Arremete contra *El Tano*, lo toma de los cabellos y le hace sentir la punta de su navaja en el cuello. El *cuentero* arroja el *paco* y huye seguido de su cómplice. Giuseppe abre el envoltorio, y descubre el *cuento;* pero al ver el billete legítimo de cien pesos sobre el mazo de recortes de papel de diario, se dirige al público y explica con arrogancia:

Me quiso agarrar de "otario"
con cuesta papelería
Lo de adentro é porquería,
pero el de arriba é un "canario".
Giuseppe: ¡te ganaste el día!

En la misma pieza el autor desarrolla otra jocosa tentativa de estafa mediante el "cuento del casamiento". Un "galán" de oficio está por recibir de una hones-

ta y enamorada criada gallega la totalidad de sus economías para invertir el importe, asegura, en la compra de los muebles de casamiento. La infeliz se salva del timo merced a la oportunísima intervención de otra de las perjudicadas por el mismo *cuentero*...

El caso inverso —el del hombre *engrupido* por una *rea* que le hace pasar por mujer de buena cuna— lo registra el tango tal vez en mejor forma que el sainete. Basta recordar la difundida composición de Enrique Santos Discépolo titulada "*Chorra*":

Por ser bueno me pusiste a la miseria,
me dejaste en la palmera, me afanaste hasta el color.
En seis meses me comiste el mercadito,
la casiya de la feria, la ganchera, el mostrador,

. . . .

. . . .

Hoy m'entero que tu mama,
noble viuda de un guerrero,
es la chorra de más fama
que ha pisao la treinta y tres...
Y he sabido qu'el "guerrero"
que murió lleno de honor,
ni murió ni fué guerrero,
como me engrupiste vos;—
está en cana prontuariado
como agente 'e la camorra,
profesor de cachiporra,
malandrín y estafador!...

Julio F. Escobar, periodista sagaz y prolífico autor de piezas teatrales breves, refiriéndose a éstas, confesó en una oportunidad: "Mis obras son brulotes periodísticos teatralizados,[76] y dijo bien porque casi todas ellas envuelven críticas de ambiente y costumbres en tono formal o caricaturesco, pero siempre ingenioso, combativo y admonitorio. Los malvivientes, los viciosos y los semihonestos ofrecieron materia copiosa a la pluma acibarada del autor. En el sainete *¡Qué pichincha!* (1919), presenta en farsa a un cigarrero catalán, el cual sufre, entre muchos reveses, el de ser estafado, sucesivamente, por dos *cuenteros*. El primero lo perjudica con el "cuento del billete marcado" que es uno de los pocos en que la víctima no pretende estafar al *cuentero*. Un *punguista* entrega a su cómplice *Carnada* un billete de banco de diez pesos marcado de antemano con la inscripción "*¡Viva Garibaldi!*", y lo manda a la cigarrería del protagonista para que compre con ese dinero un paquete de cigarrillos. Regresa *Carnada* del establecimiento con la mercadería y el vuelto, e inmediatamente acude el *colega* para pedir un atado de cigarros de veinte centavos que abona con un billete de un peso. El comerciante le devuelve, por supuesto, ochenta centavos; mas el pillastre reclama los nueve pesos que faltan para completar los diez pesos que, asegura, le acaba de entregar para que se cobrase. El cigarrero niega, se defiende y jura. El autor del *cuento* no sólo lo acusa de estafador sino que llama en su auxilio a un agente de policía.

[76] Publicación *La Escena*, Buenos Aires, año VII, N.º 308.

Cabo. — ¿Qué pasa?

Punguista. — Que el señor me ha confundido y se ha permitido la coquetería de intentar calotearme.

Cigarrero. - Aquí el que quiere calotear es usted...

Cabo. -- ¡Callesé! Tiene la palabra el señor. ¿Qué ocurre?

Punguista. — Que le he dado un billete de diez pesos al señor, y sin duda, como me ha visto cara de zonzo me quiere dar el vuelto de uno.

Cigarrero. — ¡Me ha dado un peso!

Punguista. — ¡Diez!

Cigarrero. — ¡Miente como un periodista!

Punguista. — El que miente es usted, ¡estafador!. Vea, Cabo, revísele el cajón. Recuerdo que el billete que le dí tenía escrito con lápiz: "*Viva Garibaldi*".

Cabo. — Deme el cajón. (*El cigarrero lo saca rápidamente*).

Cigarrero. — Tome usted ¡Verá si tiene razón ese granuja!.. (*El Cabo revisa y encuentra el billete marcado*).

Cabo. — Aquí está; un billete de diez pesos...

Cigarrero. — ¡Mentira! ¡Que es de otro cliente!

Cabo. — ¿Cómo mentira?.. Lea aquí: "*Viva Garibaldi*".

Cigarrero. — ¡Mi madre!

Cabo. — ¡Dele el vuelto!

Cigarrero. — ¡Antes la vida!

Cabo. — Entonces lo paso por tentativa de estafa.

Punguista. — De seis meses a dos años de penitenciaría. Artículo 278.

CIGARRERO. — Tome usted los diez pesos, ¡y que le sirvan para el entierro!..."

No para ahí la mala suerte del catalán. Otro *cuentero*, disfrazado de músico ciego, se presenta con un billete de lotería para averiguar si ha sido premiado. El cigarrero se compadece del cliente y examina el extracto. ¡Caramba! tiene mil pesos de premio. El hombre de la mala suerte que hay en el cigarrero se siente tentado por la oportunidad. "¡Mil pesos —murmura— a uno que no puede verlos!"... "—¿Tiene algo?" —pregunta el falso desvalido—. El desquite y la codicia le inducen a contestar que tiene solamente... un premio de diez pesos por la terminación. "—Lo estafo, pero respeto el porcentaje"— piensa para tranquilizar su conciencia... Paga la suma y recibe el billete, con la satisfacción de haberse desquitado de la pérdida sufrida anteriormente. Media hora más tarde, al jactarse entre los amigos del premio con que la suerte ha querido favorecerle, descubre que el billete que el "ciego" le entregó corresponde a una emisión del año pasado, con la misma figura y color de los de la última jugada...

El mismo autor, en el segundo cuadro de la ya citada comedia *Una chica de la calle* (1927), presenta en el ambiente de un café cantante de la Boca a un profesional del *cuento* del *filo mishio*, portador de una de las famosas maquinitas de "fabricar" dinero que reciben por una abertura un papel en blanco o una sustancia de "preparación secreta", y expiden por otro lado un billete de banco o una libra esterlina auténticos. El estafador hace creer al comprador que

la portentosa transformación se opera por obra del misterioso mecanismo interno del artilugio...[77]

José Antonio Saldías, autor "porteño hasta los tuétanos"[78], gustó de trasladar al cuadro escénico interesantes costumbres y tipos del hampa de nuestra ciudad. En el sainete *La cortada* (1919) incluye una sabrosa escena sobre el "cuento del anillo robado", estafa que, como es sabido, explota la tendencia de los que aprovechan la oportunidad de adquirir mercaderías a un precio tan bajo que les permite suponer que son mal habidas. Lunanco ofrece a un transeúnte un anillo vulgar, expresándole que ha sido hurtado por un amigo en desgracia... Es de oro dieciocho... Necesita venderlo para comprar remedios... El "*merlo*" examina el objeto y lo descalifica, indicio éste de que va entrando en el garlito...

TRANSEUNTE. — La piedra no tiene buena cara...

LUNANCO. — ¿Cómo no?... Yo no digo que sea brillante de primera agua... pero que es güeno se lo puedo garantir...

TRANSEUNTE. — ¿Y cuánto quiere?

LUNANCO. — Y... usté dirá.

TRANSEUNTE. — Diez pesos (*Lunanco, haciéndose el resentido le toma el anillo y hace como que se lo guarda*). Pero...

LUNANCO. — Disculpe, niño... m'he equivocao... creía tratar con una persona considerada...

TRANSEUNTE. — Pero ... ¿cuánto quiere?

[77] Estos artefactos, por las formas que presentan, se llaman *carreteles* o *guitarritas* cuando son de tipo simple y portátil.

[78] VICENTE MARTÍNEZ CUITIÑO: *Café de los Inmortales*, Buenos Aires, 1949, pág. 275.

LUNANCO. — Está bien... vaya no más, niño...

TRANSEUNTE. — Pero, dígame usted cuánto pide...

LUNANCO. — Si usté me sale ofreciendo diez, treinta pesos le van a parecer muchos...

TRANSEUNTE. — ¡Treinta pesos...! ¡Es demasiado! Adiós, amigo.

LUNANCO. — Vea... ya qu'hemos conversao tanto, por veinticinco se lo vi'a dejar...

TRANSEUNTE. — ¡Veinte pesos, y arreglados!

LUNANCO. — Vea que...

TRANSEUNTE. — ¿Quiere o no?

LUNANCO. — Bueno, tome; el pobre muchacho lo v'a'gradecer tanto...

TRANSEUNTE. — *(Dándole dinero)*. Sírvase...

LUNANCO. — Muchas gracias, niño... Guarde reserva, ¿no?

TRANSEUNTE. — Pierda cuidado...

LUNANCO. — Adiós... *(Al público)*. ¿Hay o no hay otarios, todavía?..."

En la también ya citada pieza de Saldías *Carnet Policial* (1919), el autor escenifica el "cuento del mingitorio" y el "cuento del violín." En el primero el timador aparenta ser ingeniero, y sus cómplices, ayudantes y peones municipales. Se sitúan frente a un hotel de categoría provistos de teodolito, jalones y cintas métricas. La actividad que desarrollan llama la atención del gerente del establecimiento, quien, al enterarse de que van a poner frente a la puerta misma del hotel nada menos que un mingitorio público,

entrega una suma de dinero al fingido ingeniero para que no lo instale allí, sino en la vereda de enfrente, precisamente donde funciona un establecimiento competidor de su clientela...

El cuarto cuadro de la pieza que comentamos es una fiel teatralización del "cuento del violín", combinado con el "cuento de la cartera", según hemos de ver. El *cuentero* es aquí *Hurón*, asistido por dos cómplices. Se presenta ante el prestamista Jacobo como un lunfardo afortunado que viene a proponerle un brillante negocio. Se trata de adquirir por poco dinero, a medias, el violín de un cieguito que toca por las calles ignorando que lo que tiene entre sus manos es nada menos que un stradivarius legítimo. Se podría comprar en mil quinientos pesos para revenderlo inmediatamente en tres mil a un coleccionista conocido. Al hacer ademán de sacar de la cartera la mitad del precio supuesto, el usurero —que va "entrando por el aro"— manifiesta que prefiere hacer el negocio por cuenta propia, abonándole en cambio una razonable comisión. Al llamado del comerciante acude el falso cieguito acompañado de Cacho, como lazarillo, cómplice común. Al oír la proposición, el "músico" se muestra conturbado y afligido. ¡El violín le proporciona el pan honrado de cada día y lo quiere como a su propia vida! Por lo demás, pertenece a su papá... ¿Por qué no ir de una corrida a preguntar al "viejo" si estaría dispuesto a venderlo? —propone *Hurón*. A ello se opone Jacobo, el cual expresa que preferiría que el cieguito aguardara en el negocio con el instrumento mientras el lazarillo va a hacer la consulta... Cacho aparenta

desconfianza, y sólo después de conseguir que *Hurón* entregue al ciego su cartera con novecientos pesos —simulados, es claro— en garantía de la operación, se resuelve a ir a consultar. Tras él se retira también *Hurón* con el pretexto de ganar tiempo en la negociación con el futuro comprador. Su parte en la estafa ha terminado. El resto queda a cargo del falso cieguito, que aguarda, y de Cacho, que regresa con la noticia de que el "viejo" exige mil doscientos pesos como precio del violín.

JACOBO. — Oh, es mucha plata...

CACHO. — Ni un centavo menos. ¡Qué va a ser mucha plata!... Me dio una cartera con novecientos para ir a preguntar. Total, trescientos pesos más.. ...Bueno, ¿no quiere?... Largale la cartera y vamos.

CIEGUITO. — Sí, es mejor... ¡Qué alegría!... No vendemos el violín...

JACOBO. — Parate. Te doy mil doscientos, parate... Vos tenés novecientos; ti doy trescientos más...

CACHO. — ¡No, no, no! A mí no me vengan con cuentos... A lo mejor salgo a la puerta y cuando llego a la esquina me hace *cachar* por robar una cartera. A mí me da los mil doscientos, y yo le entrego la cartera y el violín. Tome y daca; plata en mano y salú Vittorio.

JACOBO. — ¡Cómo istás de desconfiado!...

CACHO. — Es que andan más cuenteros por ahí...

JACOBO. — Bueno; tomá. Quinientos, mil; cien, doscientos...

CACHO. — Sírvase. (*Le da el violín y la cartera*). Chau.

CIEGUITO. — (*Abrazándose al violín, lloroso*). Adiós, amigo mío. Adiós...

CACHO. — Vamos, Cieguito... (*vanse*).

JACOBO. — Qui te vaya bien... ¡Qui negocia espléndida!

La satisfacción del israelita dura, por supuesto, hasta que descubre la falsedad de lo entregado: "stradivarius" y "billetes"...

El último cuadro de la obrita que comentamos transcurre en la cárcel. Uno de los penados refiere cómo fue condenado por tentativa de estafa. Durante muchos días concurrió a un bodegón a tomar una copa que, invariablemente, pagaba con un legítimo y flamante billete de diez pesos. El dueño, inclinado a los negocios poco limpios, le preguntó por qué tenía por costumbre pagar con dinero nuevecito. El timador mintió contestando que los billetes eran falsos, que tenía una gran cantidad en su poder y que si quería le vendería por poca plata tres mil "fallutos". A punto de "encajarle" el *paco*, la policía cayó sobre él: le echaron a perder un espléndido negocio y, de yapa, lo mantienen a la sombra por tentativa de estafa...

Sobre el "cuento del muerto", en fin, —y para terminar— se hace una graciosa referencia en el animado sainete de Alberto Novión, ya recordado, *El rincón de los caranchos* (1917). Esa forma de estafa la realizan los recluídos de las cárceles. Desde sus celdas escriben a los recientemente fallecidos en el domicilio expresado en el aviso mortuorio. Aparentan ignorar que el destinatario ha pasado a mejor vida y le ruegan la devolución de supuestos préstamos. En algu-

nos casos los herederos del difunto, por respeto al finado o por librarse cuanto antes del importuno caen en la trampa... Otras veces el *cuentero* se dirige directamente a los deudos. De esta manera "trabajaba" y se divertía Cacerola, personaje de aquel sainete, durante los dos años de hospedaje forzoso en la Penitenciaría Nacional. "—Me entretenía —refiere— mandando cartas a todos aquellos que ponían avisos fúnebres en los diarios, diciéndoles que el finao me debía cincuenta pesos antes de morir. Si me tienen dos años más *encanastrao*, salgo —asegura— con una pequeña fortuna del Hotel de Las Heras..."

CAPÍTULO XI

ADIVINAS, MONEDEROS FALSOS, CONTRABANDISTAS, FULLEROS Y PEQUEROS

ENTRE los explotadores de la credulidad, las quirománticas, "echadoras de cartas" y "profesoras en ciencias ocultas antiguas y modernas" constituyeron una plaga en Buenos Aires. Perseguidas por la policía, trasladaron sus "consultorios" a las vecinas localidades de Avellaneda, Lanús, Ciudadela y San Martín. Desde allí desparramaron por los umbrales de las casas de la Capital tarjetas verdes, azules y rosadas de propaganda en las que ofrecían por unos pocos pesos a la "humanidad doliente" el "tesoro de sus poderes" capaces de poner "la felicidad al alcance de todos". La "ansiedad terrible de hurgar en el propio porvenir"[79] es peculiar del ser humano, y el deseo de aliviar sobrenaturalmente los males que son considerados sin remedio ponen a los desesperados, muchas veces, a merced del embaucamiento de los aprovechadores. Los "consultorios"

[79] ALBERTO GERCHUNOFF: *Las adivinas*, diario *La Nación* de Buenos Aires, 7/6/1952.

de las modernas pitonisas fueron a menudo garlitos de *otarios*[80]. Con las debidas precauciones algunas *adivinas* actuaron como instigadoras de delitos y como *entregadoras*[81] de sus confiados clientes a los profesionales del robo y del *chantage*. La afición a las ganancias ilícitas convirtió a muchas de ellas en socias de criminales temibles, quienes, frecuentemente, eran sus concubinos o "caprichos". Algunas, por ese motivo, tuvieron trágicos destinos, como ocurrió con la famosa "Madame Ibbetter", la cual, envuelta en las redes de una banda de "mafiosos", terminó sus días en el suicidio.

Nuestro teatro reprodujo en tono divertido las andanzas y artimañas de esa especie de delincuentes menores. La comedia *Mano santa* (1905), de Florencio Sánchez envuelve una sátira amable sobre los reveses de un matrimonio, originados por una enfermedad imaginaria de la esposa, a punto de caer bajo la "ciencia" terapéutica de un taumaturgo curandero. El entretenido sainete *Las adivinas* (1908), de Alberto Novión contiene un vívido tipo de buscavidas criolla de ascendencia hispano - gitana, experta "zurcidora de voluntades", burladora de acreedores, embaucadora de infelices, trapacera siempre triunfante de todos, incluso de la policía que se atreve a entorpecer el ejercicio de su profesión benefactora... —Otro animado ejemplar de la misma especie es Mamá Sabina —personaje de *En el Barrio de las Ranas* (1910), de Enrique

[80] DANIEL A. NAVARRO: *Gente de mal vivir*, La Plata, 1913, pág. 59 y sigs.

[81] Llámase *entregador* al auxiliar del delito que informa al delincuente respecto de las características, cualidades o circunstancias de lugares o personas que pudieren ser objeto de actos delictuosos.

García Velloso —apañadora de ladrones, ducha en el conocimiento y ejercicio de hechizos y malas artes, y hábil preparadora de venenos. Al producirse el desbande del grupo de malvivientes del que forma parte, decide trasladarse al centro de Buenos Aires para abrir un "consultorio" de adivinación, presentándose como una "india chilena aprobada por varias sociedades científicas de América, Europa y la India..." —Menos interesante, aunque pintoresca y divertida, resulta la figura central de *La Tía Melchora* (1921), comedia escrita por Federico Mertens para lucimiento de la actriz Orfilia Rico. La protagonista es una andaluza metida a clarividente en combinación con un "mago" francés buscavidas.

El teatro breve fue oficioso embajador de tipos de trapaceros y delincuentes que figuran en el título del presente capítulo. Falsificadores de moneda intervienen, por ejemplo, en la recordada pieza de Florencio Sánchez *Moneda Falsa* (1907), y en *Café concert* de Carlos M. Pacheco; contrabandistas, en *La cueva de la Ratona* (1930), de Carlos Schaefer Gallo; establecimientos de "quinielas", *timbas*, garitos disimulados; y tahures y fulleros —desplumadores de incautos de todas las clases sociales— en *La mala vida* (1911), de Ivo Pelay, en *Tangos, tongos y tungos* (1918), de Carlos M. Pacheco, en *Las quinielas* (1924), de Alberto Vacarezza, en *La cagnotte* (1925), de José Antonio Saldías, en *Bancarrota* (1936), de J. A. Bugliot y Rafael de Rosa...

Hemos comentado alguna de esas piezas anteriormente y glosaremos las otras más adelante. Corres-

ponde aquí —pues viene especialmente a cuento— la referencia al sainete de Alberto Vacarezza *Los pequeros* (1936), admirablemente interpretado por una excepcional compañía formada por primeros actores,entre los que descollaban Pepe Arias y Parravicini. El Alpargatero y el Vasco Bordenave —burdo uno, elegante el otro— habían ejercido con provecho el oficio de *cuenteros* del billete premiado y del *paco mocho*. Ahora están convertidos en afortunados profesionales de juegos prohibidos y de estafas propias de *pequeros*. Tratan de "vender" un campo a un estanciero, y ponen en práctica el ingenioso "cuento de la trampa" usado por los fulleros. El Alpargatero atrae a un *candidato* al lujoso departamento de la banda, explicándole "amistosamente" el secreto de un medio infalible para ganar en un juego de naipes. Lo induce en seguida a emplear el ardid con el "millonario" de la banda. Este, por supuesto, se deja ganar al principio, pero lo despoja luego porque sabe infinitamente más añagazas que el adversario fatuo y desavisado.

CAPÍTULO XII

AUXILIARES DE LOS DELINCUENTES. LOS CAIDOS

Los auxiliares del delito pertenecen a todas las clases sociales. Abarcan desde el hombre de posición que secretamente presta sus conocimientos o vinculaciones sociales a los "caballeros de industria", hasta el oscuro *campana* que pone sobre aviso al hombre de presa mientras delinque. En esta compleja especie de semihonestos y fronterizos descuellan los *entregadores* o informantes, los *reducidores* o compradores de efectos mal habidos, los prestamistas, dueños de cambalaches, negociantes de pólizas de empeño de objetos de "dudoso origen", etc.

Representantes de ese linaje han sido circunstancialmente llevados al cuadro escénico. Notable es, entre ellos, el personaje Israel de la comedia de Vicente Martínez Cuitiño *Los Colombini* (1912), en la cual registra el autor el arquetipo del usurero explotador de la constante urgencia de dinero de los "hijos de familia" para satisfacer un tren de vida dispendiosa. Para ase-

gurar el pago del préstamo, Israel exige del joven y distinguido deudor la firma del padre, estanciero de apellido calificado. Sabe que el muchacho la falsificará; y cuando esto sucede el documento se convierte en una arma poderosa en manos del astuto acreedor, pues no sólo constituye un documento comercial con fuerza ejecutiva después de cumplidas ciertas medidas, sino un delito susceptible de ser denunciado a la justicia del crímen. Con semejante garantía, Israel cobra hasta el último centavo de su pagaré firmado por cien mil pesos, de los cuales el inexperto joven solamente había recibido cincuenta mil...

Los "caídos" forman uno de los principales afluentes de los grupos de los auxiliares del delito. Son los "declasés" que en otro tiempo gozaron de una buena o mediana posición social, de la que cayeron por fallas psíquicas, vicios o reveses de fortuna, mientras sus congéneres se mantuvieron en su elevado nivel[82]. Comienzan *pechando* a sus antiguos amigos y acaban por transformarse en vividores profesionales. Suelen figurar como *gurupíes* de casas de remates, ganchos de garito, pasadores de *redoblonas* y quinielas, y terciadores en tratos de rufianería de alta y baja especie... Si tienen familia —venida a menos— ésta se caracterizará por el desgobierno y la propensión al vicio. La transición del ambiente sin virtud a la zona del delito se vuelve imperceptible, y sus actividades terminan por hacerlos pasibles de las sanciones del código penal.

[82] BERNALDO DE QUIRÓS: ob. cit., pág. 21.

Florencio Sánchez, con maestría insuperada, ha pintado a esa clase degradada en algunas de sus obras En *La pobre gente* (1902), muestra la prostitución de Zulema, hija de un hogar relajado por la conducta de un padre envilecido. Infiltrada la miseria, quebrantada la moral, ¿qué importa la honradez? ¿a quién beneficia? Hermana espiritual de Zulema es Ana María, protagonista de *Un buen negocio* (1907), la cual antes de rendirse al viejo que la compra por mediación de la propia madre, entrega su doncellez al joven pobre a quien ama. —El personaje principal del drama *Los muertos* (1905), enfermo de la voluntad," hombre sin carácter", vencido por el abuso del alcohol, socialmente degradado, ha contribuído al desquiciamiento de su matrimonio, y acaba por convertirse en homicida. —En la estupenda galería de "caídos" pintados por el autor, ninguno aventaja a Jorge, protagonista de *En familia* (1905). En esta amarga comedia expone el desmoronamiento de un hogar venido a menos por la holgazanería de un padre consumido por la pasión del juego y la crápula, integrado, además, por una esposa quejosa e indulgente, unos hijos desaprensivos o bellacos, y unas hijas de brioso erotismo, afanosas de figuración social. El único miembro sano de la familia, Damián, regresa al hogar paterno después de una larga ausencia, acompañado de Mercedes, su joven esposa. Ante el desquiciamiento económico y moral de la casa se propone remediar los males contando con la colaboración de todos. En una admirable escena recuerda al padre su responsabilidad de jefe de la familia; y el increpado se defiende invocando la suerte adversa y los

negocios desfavorables. Damián replica con energía: ¡Cuando los malos negocios conducen a la pérdida de la fortuna se ocupa un empleo, y si no se consigue, se agarra un pico y se cava la tierra!

JORGE. —¡Oh!... Todo eso es muy bonito, muy noble, muy honrado; tu madre me lo ha dicho muchas veces también; pero no se puede realizar... ¡Cavar la tierra! Andá vos que no has tenido una pala en las manos, a ganarte la vida por inútil. Elegí el trabajo más fácil —¿cuál te diré?— el de changador. El señor Jorge Acuña, resuelto a vivir decorosamente de su trabajo, tiene que empezar por llevar a su familia a la pieza más barata de un conventillo. Preguntales a la señora de Acuña y a las distinguidas hijas de Acuña, si están dispuestas a cambiar la miseria vergonzosa de esta casa por la pobreza honorable de la habitación de un conventillo, o con quién se quedarían, entre el heroico padre changador, o el padre desgraciado, pechador y sinvergüenza, que las sostiene con el decoro y las apariencias. Andá; preguntales.

MERCEDES. —Lo que es yo de buena gana iría al conventillo.

JORGE. — Tal vez fueses capaz de esa abnegación, pero ellas no. Y, últimamente...¡ni yo mismo! Sería una heroicidad superior a mis energías, y no me equivocaría mucho al decir que nadie hay tan fuerte para realizarla. Convencete, Damián: son teorías bonitas, nada más, las tuyas. ¡Si habré tratado de reponerme inútilmente! Ahora ya ni me preocupo, porque sería perder el tiempo. Mi desconcepto es tan grande, y digo desconcepto por no mortificarlos calificándome

peor, que jamás podré alzarme de mi categoría de vividor profesional. (*Pausa.*) Quedan algunos recursos... gente que no le conoce bien a uno y se dejan sorprender... uno que otro viejo amigo generoso... una tanteadita al treinta y seis colorado... En fin, lo bastante para ir tirando. ¿Que falta un día el puchero?... ¡Mañana quizás tengamos! No hay criaturas en casa... Los grandes no lloran y capean el hambre con chistes. Y en cuanto a lo otro... —eso de la desvergüenza y la dignidad, y qué sé yo...— la costumbre es una segunda naturaleza. Se nos ha formado el callo. (*Pausa.*) Ahora, hijo mío, quedás autorizado para aplicar la palabrita que se te escapó hace un rato... Cínico era, ¿no?

. . . .

DAMIAN. — ¿De modo que esto, a tu juicio, no tiene remedio?

JORGE. — Absolutamente. Constituímos nosotros, y es mucha gente la que nos acompaña, una clase social perfectamente definida, que entre muchos inconvenientes tiene el que no se sale más de ella. "¡Lasciate ogni speranza!..."

Damián fracasa en su papel de regenerador de la familia. Entrega a su padre una suma de dinero ajena para que la deposite en un banco de Montevideo. El viejo simula embarcar pero permanece en Buenos Aires y pierde en un garito hasta el último centavo del capital confiado. Damián no puede reponer el dinero y obliga al abyecto a que se presente ante la Justicia. El "caído", el cínico, el bailarín de cuerda floja, se ha convertido finalmente en delincuente;

la *viveza* y la degradación alcanzaron las sanciones del código penal.

Otra muestra de hogar envilecido por un padre abyecto presentan J. A. Bugliot y Rafael de Rosa en la comedia *Bancarrota* (1934). La casa del protagonista es el garito de los amigos y los amigos de los amigos... Entre estos figura un joven rico, erotómano y despilfarrador, el cual pierde adrede su dinero para conquistar a la esposa del ruín. El hijo menor, un perdulario sin enmienda, se ve envuelto en un hecho ilícito, y con tal de eludir la persecución de la Justicia recibe sin escrúpulos la suma salvadora del amante de su madre. La economía del hogar —como la moral— están en completa crisis. El dueño acoge la idea de un amigote depravado que consiste en instalar en la casa una *timba* distinguida. Como carnada de la clientela piensa en los atractivos de sus hijas; y como "desplumador" cuenta con un hábil tahur fullero. Pero las muchachas se niegan a convertirse en instrumentos de los designios del padre y abandonan la casa para buscar refugio junto a la madre del novio de una de ellas. El padre no se sulfura. Un resto de conciencia le hace exclamar: "¡Qué alivio!" Ahora podrá desenvolver sus actividades sin recelos ni responsabilidades familiares, unido a la esposa adúltera como una condena para ambos, en el círculo creado por el egoísmo y la ignominia...

CAPÍTULO XIII

TRANSFUGAS DEL ARRABAL "MILONGUITAS" Y "GAVIONES"

LAS causas de la mala vida en la mujer provienen de degeneraciones y fallas psíquicas y de la acción del medio corroído por la miseria y la falta de educación adecuada. La moralidad rigurosa suele también arrojar al arroyo a la joven seducida y contribuye al hundimiento de las que han caído en él[83]. En la especie de las mujeres livianas existe una variedad extensa, que comprende desde la concupiscente, la ambiciosa, la histérica, la impúdica perversa, la gozadora de los atractivos y refinamientos de la vida ociosa, hasta la seducida por amor resignada luego al "oficio" por ser este el único que ha encontrado a mano después de haber sido abandonada por el amante, permitiéndole vivir sin honra pero alejada del odio de los parientes y del menosprecio de las antiguas amistades.

[83] MAX BEMBO: *La mala vida en Barcelona*, Barcelona, pág. 175.

Evaristo Carriego, el "poeta de la vida humilde", había personificado en "la costurerita que dió aquel mal paso" a la seducida de extramuros cuyo amor la traslada al centro de la Ciudad para su irreparable perdición. Samuel Linnig, periodista y comediógrafo estimable, bautizó al arquetipo con el nombre de *Milonguita* en la "letra" del tango homónimo de Enrique Delfino. En esa composición, como es sabido, se canta a "Estercita... —hoy te llaman Milonguita —flor de lujo y de placer —flor de noche y cabaret..." y que, no obstante los halagos de la vida galante, cambiaría las sedas y pieles de hoy por sus antiguos vestiditos de percal dominguero de muchacha honrada.

Milonguita se pierde por amor, por horror a la pobreza, por romanticismo, por ambición. La "humilde alegría del suburbio" cede a las "tentaciones del Centro". El patrón de la tienda, el jefe de la fábrica, el gavilán que llega en lujoso automóvil —moderna celestina mecánica— hacen sus principales conquistas entre las vanidosas y coquetas de corazón incontenido y alma volandera[84].

En general, el anzuelo de la tránsfuga del arrabal fue el baile. La joven obrera, que llevaba a su hogar el par de pesos ganado en el día con penoso trabajo, encontraba una deleitosa compensación en las "veladas con espectáculo teatral, música y baile" de los "centros recreativos" o "sociedades filodramáticas" del barrio y en las "matinées danzantes" organizadas por grupos de compadritos en combinación con lenones y *canfin-*

[84] PEDRO JUAN VIGNALE: *Milonguita*, diario *Crítica* de Buenos Aires, 28/10/1924; *ibídem*, 3/9/1925.

fleros. Solía concurrir también a los bailes ofrecidos por asociaciones gremiales con sede social en el corazón de la Ciudad, respecto de alguno de los cuales alguien dijo con crudeza que sus "reuniones sociales" fueron verdaderas antesalas del vicio, "vestíbulos de *cabaret*"[85].

Last Reason, el popularísimo colaborador del diario *Crítica* de otrora, escribió, con desenfado y peculiar estilo, que "generalmente, una milonga es un rebusque de gaviones que están hartos de bailar". A ella acude el compadrito aprendiz de *taita* en busca de "una *mina p'al cotorro*", seguido del hortera, del estudiante y del jovencito emancipado, los cuales esperan recibir allí "el mejor curso práctico para iniciarse en los secretos de la vida"... Aprenden en esos sitios a aguantar la mirada de los "hombres hechos", a tratar a las mujeres con aspereza y a trabar "su primer amancebamiento de dos meses"... confraternizando con "los chorritos, los garabos, los chomas de arrastre, bacanes de avería, admiradores de damas de la casa, matones que recorren el espinel de los lugares donde se divierten los otarios, vendedores de coca, de datos, de pañuelos de seda, reducidores, invertidos, vagos, batidores, musicantes, cantores, curiosos..." Allí se "estrena" la futura *milonguita*. Su vanidad mide los propios merecimientos por el número de "¿bailamos?" que recibe y por la "roncha que levanta" al bailar con éste o con aquél, en competencia con el público femenino integrado por "fabriqueras sin vocación para el trabajo, coristas sin contrata, sirvientas con retiro, tontas,

[85] CELEDONIO FLORES: *Cuando pasa el organito*, Buenos Aires.

impúdicas y viciosas..."[86]. Allí recibe la futura desertora del hogar el homenaje de la galantería del compañero que, al advertir que "la *mina* responde bien" a sus indicaciones y posturas del baile, se lo agradece con frases ilustrativas como: "¡Si sos más liviana que un suspiro!... Metele, piba, que nos están mirando... Hagamos la media luna... Acomodate negra, pa' la sentada..."[87]. La muchacha, excitada por la voluptuosidad de la danza y la supuesta atención de la concurrencia, recibe con picante agrado la proposición de que abandone el "hogar *mishio*" y se traslade al *bulín sonriente* que con amor se le ofrece,. Presta oídos a los consejos de la proxeneta disfrazada de "vieja simpática" que la invita a gozar de la juventud, "que es corta", y a pasar, después de la velada, a su casa "humilde pero honrada", para tomar dulces, refrescos o *copetines* y acabar por divertirse otro ratito... A la postre, termina por caer en las garras de algún maleante, el cual no tarda en enseñarle el camino de la calle o del pupilaje en una casa pública, o, acaso, en brazos del estudiante o del "chico bien" que la habrán de iniciar en el régimen del "amor y café con leche" o en el de la "farra corrida" en *peringundines*, *garçonnières* y *cabarets*.

El *cabaret* suele ser el remanso definitivo de las frustradas ambiciones de la aspirante a *bacana*. Con-

[86] LAST REASON: *La milonga*, diario *Crítica* de Buenos Aires, 28/8/1926

[87] *Cosas de la urbe: algo acerca de las milongas domingueras*, diario *Ultima Hora* de Buenos Aires, 28/10/1924.

vertida en asalariada con porcentaje sobre las consumisiones de los clientes que las invitan a sus mesas, su vida oscilará entre el sometimiento al patrón del establecimiento y la sumisión al hombre que se queda con la paga[88].

El corazón de *Milonguita* se endurece con los castigos del querido, los arañazos de las compañeras, los ultrajes de las *patotas*, los excesos de la liviandad, y el enervamiento del alcohol y las drogas tóxicas. Por la escala del vicio incurre en violaciones a los edictos policiales y leyes de faltas; no tarda en "tener prontuario" y cuando menos lo piensa, "se le cuelga un *alias* que le borra el apellido"[89]. Al final del camino la espera, como en el famoso verso de Vacarezza, "la cama blanca y fría de un frío y blanco hospital"[90], hospital que, por excepción, pudo ser la tibia salita de un sanatorio distinguido, como ocurrió con Corralito, la en un tiempo célebre "Muñeca del Pígall", en razón de que contaba veinticinco años, conservaba inalterables los encantos de su belleza extraordinaria y falleció repentinamente, de intoxicación aguda, tras breve lucha con la muerte[91].

Las que aspiraron a brillar en los centros de vida alegre pero que carecieron de condiciones de cortesana, de actriz, o de bailarina de categoría, solieron terminar en coristas de teatros de tercer orden, en "figurantas" de orquestas de cafetines del viejo Paseo de Julio, o

[88] *Hay esclavas en el cabaret*, diario *Crítica* de Buenos Aires, 9/11/1925.
[89] *La simple historia de alias Pirula, cocainómana*, diario *Crítica* de Buenos Aires, 5/8/1926.
[90] ALBERTO VACAREZZA: *Tu cuna fue un conventillo* (1920).
[91] *Ha muerto Coralito, la muñeca del cabaret*, diario *Crítica* de Buenos Aires, 5/9/1925.

en profesoras de "Academias de Tango"[92]. Estas escuelas de baile, verdaderos *cabarets* disfrazados, fueron el paraíso y "modus vivendi" de las devotas de Terpsícore que se negaban a dar el mal paso definitivo y para las que todos los días eran domingos, como aquellos de sus tiempos de obrera de la fábrica o el taller del barrio.

Muchísimas obras teatrales desarrollaron el tema de las causas que inducen a la mujer al extravío, sobre todo la seducción de orden amoroso, la miseria, la vanidad, la ambición, la pereza, —y refirieron la historia de la desertora del hogar suburbano, ilusionada por el amor del *niño bien*, y que, abandonada luego, termina su aventura en los barriales del vicio o del delito.

El desaliñado sainete de Carlos M. Pacheco, *Pájaros de presa* (1913), muestra a Rosina, hija de un pobre "manicero" italiano, asediada por un calavera acaudalado. Para conquistarla, éste aparenta ser un joven de condición modesta; alquila una pieza en el conventillo en que aquélla vive, y aprovecha la "matinée danzante" de una sociedad recreativa para organizar la fuga de la muchacha. El "pájaro de presa" hace de la seducida su concubina y la luce con sus amigos de orgía. Cuando el capricho del libertino se extingue, el camino del abandono espera a la desventurada. En un recreo del Bajo Belgrano, rodeada de *patoteros* y gente de hipódromo, recibe la noticia de que

[92] *Milonguita se quedó en el peor recodo de la mala vida: la Academia de Bailes*, diario *Crítica* de Buenos Aires, 7/5/1926.

su padre ha fallecido, aniquilado por la tristeza y envenenado por el alcohol. El llanto convulsivo de la huérfana es comentado por las risas y burlas de los acompañantes, quienes atribuyen la crisis a un ataque de histerismo o a efectos del abuso de la bebida... El autor del sainete, inclinado a intercalar reflexiones socialistas en los diálogos, pone en boca de dos personajes los argumentos en pro y en contra de la caza de beldades suburbanas, "—¡Qué ricos tipos esos pájaros de presa, ché, y qué *otarias* son ellas!" —opina uno; a lo cual el otro, con cinismo, replica: "—Vea, viejo. En ese palomar que usted dice, los gavilanes no se las tragan; las palomas tienen libre el vuelo y, a lo mejor, son ellas las dominadoras cuando son lindas. Entre esta chusma que babea sus odios de fábrica, carne de delito, de miseria; y aquella vida alegre hacia donde uno se las lleva, ¿qué es mejor?..." Convencido, el primero concluye exclamando: "—Hacen bien... ¡Sigan no más! Roben palomas... De todos modos... ¡vaya uno a saber!..."

En 1910, Roberto L. Cayol retrató en la donosa comedia *La nube* a la costurerita fascinada por la riqueza y el oropel, persuadida de que la honra es una virtud absurda si se vive en la estrechez económica. Afortunadamente, a punto de dar el mal paso para "vivir la vida", reacciona por obra de la palabra sufrida y cordial de un joven sensato de su propia clase que la ama con devoción. —Un asunto similar desarrolla Alberto Vacarezza en su paso de comedia *Aves caseras* (1913). —La heroína del drama del nombrado Roberto Cayol *El festín de los lobos* (1918) es una muchacha de hogar decoroso, empleada de tienda, que ha huído por amor tras un calavera

contumaz. Los pájaros de presa son aquí lobos crueles en constante acecho de carne tierna, de "almitas tristes" que sueñan con el amor dorado de un joven distinguido. La seducida se resiste a convertirse en compañera del crápula de su amante; exige de éste el respeto y las consideraciones que merece como mujer que ha abandonado absolutamente todo por seguirlo y que cifra en él toda su esperanza. Pero el mozo es un niño mimado, irremisiblemente echado a perder, atrabiliario, aburrido y perverso. ¿Qué partido tomará la desventurada? Las puertas del hogar paterno se le abrirían si golpeara en ellas; mas no podría soportar la humillación del perdón de los suyos. Tampoco puede aguantar ya los vejámenes que le infiere el hombre a quien amó. Decide transformarse en el tipo de la mujer codiciada y frívola que desea el que la burló, pero no para que la disfrute él sino cualquier otro. No le faltan inteligencia y atractivos físicos, ni celestinas comedidas, ni ofrecimientos halagadores. Elevada a la categoría de perfecta cortesana, se pondrá en venta para todos los que la pretendan, menos para el que no supo comprender y estimar su amor.

Sobre el tema de la "letra" del tango *Milonguita*, su autor, Samuel Linning, escribió en 1922 con ese título, por encargo del entonces empresario del teatro "Nacional", la menos lucida de sus piezas. Estercita, la obrera suburbana seducida por un *patotero* compadrón con ayuda de una proxeneta, es una tímida sentimental inepta para la vida viciosa, en tanto que su hermana, de corazón frío y voluntad trepadora, concluye por suplantarla. Abandonada, Milonguita

se unirá a uno de los componentes de la *patota* —feo y frustrado— que le ofrece amparo y cariño leal.

José Antonio Saldías, en la comedia dramática *El pecado de amar* (1919), refiere la historia de una tránsfuga contumaz. "—Cuando empezamos —declara uno de sus personajes femeninos— todas somos lo mismo. Vemos un tipo, buen mozo, elegante, que la parla de lo lindo y baila que es un mareo y.. ¡fa!... una se va... y aquí viene lo fiero... Piecita baratieri, muebles de pino y programa de hogar... Él la labura en la oficina y una tiene que hacerle la comida lavar la ropa blanca, plancharle los pantalones, y, todavía, ser cariñosa... A mí me pasó así la primera vez... Pero yo... ¡cualquier día!... Para estar así mejor estaba en mi casa, que la vieja lo hacía todo. Me volví a casa y esperé hasta la segunda... con el hijo de un senador que tenía vuaturé, garsoné y todo. ¡Una farra! Yo le había hecho creer que mis hermanos me buscaban y eran tremendos... Él se cachaba cada jabón, andaba todo el día con el revólver en el bolsillo del saco..." La vida airada le enseñó a explotar el fondo brutal y, al mismo tiempo, débil de la naturaleza humana. "—Cuando una es buena y quiere a los hombres, ellos la manosean, la desprecian... Una tiene corazón, les cree, les da el alma; ellos, a tarascones le van sacando la carnaza, se ríen de la fe, y la cachan de otaria... El alma de una mujer... ¿Para qué sirve?, dicen, y así la largan a una, sin fe, sin corazón y sin alma... ¡Entonces es cuando caen! Así, como moscas al dulce... Una los ve llegar: si tienen con qué, ¡a sacárselo!, y en el deseo de cobrarse el mal que le han hecho, una les saca la plata, el corazón, el honor. Cayó uno,

¡bueno! Ahí viene otro, y otro... Para nosotras el amor es una macana, Pierrot un gran otario y Colombina una papa..."

La concupiscencia, el cinismo, el cálculo, la ambición de reinar en la voluntad de los hombres acaudalados para "darse la gran vida" entre oropeles y diversiones, como un vengativo desquite de la privaciones padecidas en el hogar que abandonaron, es notable en muchos personajes femeninos de nuestro teatro menor, como hemos dicho.

Carlos M. Pacheco, en el mencionado sainete *Tangos, tongos y tungos* (1918) personificó en Teresa el arquetipo de la mujer inteligente y reptante, de fuertes instintos y emoción contenida, la cual venga las penurias de su infancia sin calor con una madurez de mantenida espléndida, tras una fría conquista de "michés" superlativamente poderosos.

Julio F. Escobar refleja en Palmira, personaje central del sainete *Los dos caminos*, (1921), a una reivindicadora del "derecho a la felicidad" que le niega el ambiente ensombrecido en que transcurre su vida de planchadora. "Ser honesta —proclama— es una tontería. Se padece siempre y nadie cree en la honestidad... Yo no tengo alma de mártir para soportar tantas miserias... Nosotras tenemos derecho a otra vida, a reir, a gozar, a dejar estos harapos... Ya me he cansado de esta estéril honestidad, que nadie agradece, y me voy... Vale más ir tras una ilusión que morirse en la monotonía de esta vida miserable..." Huye del hogar

en pos de un Don Juan con automóvil, abandonando al novio que la quiere de buena manera, buen mozo, decente a carta cabal, pero que... "viaja en tranvía". El amante no tarda en saciarse de Palmira, la cual, entretanto, descubre que "en el ambiente que la gente llama alegre sólo hay tristezas", pues en él ha recibido más insultos y golpes que caricias y halagos. Abandona al querido y en el camino de la calle tropieza, cae, se enloda y enferma. Espera encontrar en el suicidio la solución de sus desdichas. El antiguo novio que se ha casado con una de las hermanas de la extraviada impedirá la realización del intento y, generosamente, le ayudará a reencontrar la buena senda que enhoramala había abandonado.

Carlos R. de Paolis cifró en el personaje principal de la pieza de *cabaret*, *La sala del diablo*, (1919), el tipo de la mujer coqueta, engreída y viciosa que al escalar la cumbre del lujo y la liviandad, un amante despechado le desfigura el rostro arrojándole el contenido de un frasco con vitriolo. Incapacitada para recobrar el cetro de su reinado efímero, se da la muerte por propia mano.

Entre los ejemplos de las hijas de los arrabales porteños, quienes, después de haber transitado por los caminos de la ociosidad y del vicio del centro de la Ciudad, regresan a sus barrios nativos por curiosidad, por vanidad, por arrepentimiento o por instinto, merecen ser citados el de Rosalía de *Tu cuna fue un conventillo* (1920) de Alberto Vacarezza, y Luisa de *Las luces del centro* (1920), de Roberto L. Cayol, así como el de la heroína de *Maleva* (1920), de Enrique

García Velloso, Rosa la Bacana de *Puente Alsina*, (1925), de Samuel Linnig, y Teresa de *En el Barrio de los Tachos*, (1926), de Pascual Contursi.

Numerosas variedades del tipo de la mujer liviana —mantenidas de categoría, *cocottes*, "divettes", *grisetas*, y *milonguitas* —figuran como personajes centrales o secundarios en piezas breves como *Las mariposas*, (1912), *El cabaret* (1914) y *La guardia del Auxiliar* (1916) de Carlos M, Pacheco, *El mundo es un tango* (1914), de Vicente Martínez Cuitiño, *La víbora de la cruz*, (1919), y *La última copa*, (1926), de Julio F. Escobar, *Gracia Plena*, (1919), de José González Castillo y Alberto T. Weisbach; *Armenonville*, (1920), de Enrique García Velloso, *El rey del cabaret*, (1923), de Manuel Romero; *Las malas mujeres*, (1923), de Estévanez Vergara, *El petit salón* de José Antonio Saldías, *La vida es un sainete*, (1925), de Alberto Vacarezza, etc.

Desde los comienzos del *teatro nacional* los autores echaron mano de la presentación de bares servidos por camareras y *cafés-concierto* como motivo escénico, por lo pintoresco de sus ambientes y porque permitía la exhibición de actos de variedades en sus pistas o tabladillos. Florencio Sánchez presenta en el segundo acto de *Los muertos*, (1905), un "amplio y lujoso sótano de un bar aristocrático" y desarrolla la mayor parte de la comedia *La Tigra*, (1907), en "un cafetín servido por camareras", marco escénico éste que se repite en el primer acto del drama de Pedro E. Pico, *La única fuerza*, estrenado ese mismo año. Enrique García Velloso, en el segundo acto del célebre "vodevil" *El tango en*

París, (1912), refleja el ambiente del "Champagne-Tango" de la Ciudad Luz de la preguerra de 1914. Florencio Parravicini —el notable intérprete del Chopín de esa pieza— explota la afición del público por los argumentos sobre las aventuras de la muchachada porteña en el París de los *cabarets* de Montmartre, escribiendo para su propio lucimiento la comedia *Alma de bohemio*, (1914), uno de cuyos actos tiene por escenario un *cabaret*. En fin, un café con tablado y otro salón de baile y vicio muestran, respectivamente, Carlos M. Pacheco y Julio F. Escobar en sus sainetes *Café Concert*, (1916), y *La Paisana*, (1916). El primero de los autores nombrados había estrenado en 1914 sus "escenas de la noche porteña" tituladas *El cabaret*, cuya acción transcurre en el "interior de un *restaurant de nuit*, en Buenos Aires, algo así como un *cabaret*, *rendez vous* de la gente noctámbula, elegante y viciosa", según acota el autor al comienzo de la obra —El primer cuadro del sainete de Alberto Vacarezza *En la escuela de los zonzos*, (1927) presenta un "bar del Paseo de Julio, con orquesta de señoritas, derivación del viejo café cantante"...

Fueron, sin embargo, José González Castillo y Alberto T. Weisbach quienes, al insertar en la aplaudida pieza *Los dientes del perro*, (1918) "un *cabaret* en pleno funcionamiento" con actuación de la "orquesta típica" de Juan Maglio (*Pacho*), se convirtieron en propagandistas de tales establecimientos de holgorio en la realidad y en la ficción teatral. Las llamadas "obras de *cabaret*" fueron acogidas con fervor por el público porteño. Las familias satisfacían una picante

curiosidad "asistiendo" a esa clase de sitios "prohibidos", con audición de tangos y esmerada actuación de "mujeres fatales", *viciosas, impúdicas, milonguitas* y *patoteros*... Volveremos a referirnos a esta clase de piezas al ocuparnos de otras especies de la mala vida porteña.

CAPÍTULO XIV

LA MUJER DE TODOS Y SUS PARASITOS

Hemos visto en otro capítulo la vinculación del *malevo* con su *mina*. A la relación erótica suele agregarse la de índole profesional.

Las concubinas de los lunfardos se convierten con frecuencia en cómplices o encubridoras de las actividades delictivas de sus dueños. Cuando el compañero se entrega a la holgazanería irremediable, o se encuentra entre rejas, o el trabajo ilícito no da para "parar la olla", la *percanta* se dedica al comercio sexual para la subsistencia indispensable.

A la categoría inferior corresponde la asociación de la meretriz con el concubino que la guía en el ejercicio de la *profesión* y la vincula a sus propias actividades ilícitas. Este maridaje del vicio y del delito constituye una forma casi universal de simbiosis humana en la lucha por la existencia. En los "bajos fondos" de París está representada por la pareja de la *gigolette* y el *apache*, en los barrios inferiores de Madrid por la

golfa y el *chulo*, en los malos ambientes porteños por la *mina* y el *cafishio*.

Sanguinarios y vengativos, los *apaches*, en complicidad con sus queridas cometieron asesinatos, secuestros, estafas y *chantages*. A menudo emplearon a sus mujeres como *entregadoras* de sus adoradores o clientes de ocasión. El "entolage" fue la forma general del robo consumado en complicidad con la *gigolette*. Una de sus variedades consistió el "chifrou", en el que el delincuente limpia los bolsillos de la víctima mientras la cómplice entusiasma o enerva a ésta. Otras veces la mujer seduce a respetables y acaudalados incautos; se deja sorprender por el "marido" burlado para que éste "caballerescamente" proponga al conquistador evitar el escándalo mediante una indemnización equitativa... Esta clase de delitos fue practicada con provecho en nuestro medio por malhechores extranjeros y criollos[93]. Durante la primera década del siglo desembarcaron en Buenos Aires una caterva de *apaches* con sus "partenaires". La Ciudad opulenta ofreció a ellos una existencia regalada con sólo entregar a sus socias a las naturales a petencias de los ciudadanos; y el héroe feroz de París se convirtió en oscuro y apacible "maquereau", cuya importante preocupación consistió en defenderse del "beguin" compatriota, o de los *garroneros* criollos que lo amenazaban con "levantarle a la franchuta", propósito que realizaban muchas veces con energía y astucia sorprendentes[94].

[93] *Tipos y cosas de la urbe*, diario *Ultima Hora* de Buenos Aires, 9/10/1924.

[94] JUAN JOSÉ DE SOIZA REILLY: *Buenos Aires Tenebroso*, revista *Fray Mocho* de Buenos Aires, 17/5/1912; y ALBERTO LONDRES: *El camino de Buenos Aires*, Buenos Aires, Editorial Claridad, pág. 118

Una discreta expresión del comportamiento del *apache* en nuestro país ofrece la "nota policial" estrenada en 1914 con el título de *Un intruso*, de los autores Dartés y Damel. Lisette, una *gigolette* parisiense, llega a nuestra ciudad a "hacer la América" y logra convertirse en respetada mantenida de un hombre de posición.

A pesar de la estima que siente por su protector, Lisette secretamente ha girado sumas de dinero a su ausente "amant de coeur", y concluye por hacerlo venir al país e introducirlo en la casa como chófer. La conducta brutal del antiguo "souteneur" debilita la adhesión de ella en la medida que fortalece la que siente por Alfredo, el hombre que la mantiene y mima. El postergado pretende convertir a Lisette en *entregadora* de quien la quiere bien, y al no conseguirlo ni obtener dinero en la medida de su codicia, violenta los cajones y substrae billetes y alhajas. Alfredo sorprende en flagrante delito al ladrón de sus bienes y al intruso de su amor; lo increpa, luchan; y cuando el *apache*, que lleva la mejor parte, va a ultimar a su antagonista, Lisette lo hiere mortalmente.

La serie de las que ejercen el comercio de su cuerpo va desde la "insoumise" —buscona o *giranta*.— que se vende por la calle— hasta la meretriz de burdel y las pecadoras de cafés cantantes, *cabarets*, teatros de variedades y otros recintos públicos cuyas actividades ostensibles son un pretexto para la consecución de clientela privada.

No es posible recordar a ninguna de estas variedades sin pensar en los parásitos que viven a sus expensas en una serie correlativa que va desde el *cafishio* y la mediadora de ocasión hasta el lenón y el profesional de la trata de blancas.

La peligrosidad de los círculos del vicio impone la existencia de fuerzas capaces de defender a esas mujeres contra los riesgos de la calle, las asechanzas de los rufianes, los abusos de los clientes y las intervenciones de los representantes severos o venales de las autoridades públicas. La pupila de lupanar, a su vez, incita a las mujeres "libres" a tomar protectores que estén dispuestos a jugarse la vida en defensa de ellas, sin percatarse de que tales "valientes" son a menudo seres bellacos y cobardes, y que el amparo prestado se habrá de volver muy pronto en contra de ellas por obra de una intimidación metódica e irresistible.

A esa razón de orden externo se agrega otra de índole sentimental. Al referirnos al carácter de la *mina* y sus relaciones con el *malevo*, vimos que su amor propio todo podía tolerar menos sentirse pospuesta o "desbancada"; y que para conservar el amor de su hombre recurría a los celos y la venganza o la sumisión absurda y vil. La mujer de mancebía, por otra parte, debe entregarse sin reservas ni preferencias a quien la paga; despreocupada, voluble, sin delicadeza, cínica, producto de una vida embrutecida y viciosa, conserva en su corazón depravado un fondo insobornable que la impulsa a entregarse con naturalidad y desin-

terés a "un" hombre a quien querer de veras. "La prostituta —expresa con acierto Bernaldo de Quirós— sabe y entiende que hay algo en su persona libre de toda posesión: la voluntad que se da sólo por sí misma a quien ella considera su dueño"[95].

El maridaje de la mujer pública con su explotador significa una regresión histórica: el hombre reduce a la hembra a la condición de cosa, de esclava; la utiliza como a una acémila, disipa sus ganancias, la golpea, la veja. Entre tanto, ella le obedece y responde a las sevicias y al vilipendio "con una ternura en la que se encuentra, verdaderamente, la estúpida e inconsciente docilidad del bruto."[96] Su principal ambición finca en "matar el punto" a sus competidoras y entregar cada madrugada a su mantenido mayor cantidad de dinero que las otras a los suyos; con ese criterio considera justificado el desabrimiento y los castigos del querido que le enrostra la ineptitud para sacar mejor partido de los atractivos que ella se niega a considerar inferiores a los de sus congéneres[97].

El *canfinflero* criollo pertenece a la progenie del "souteneur" francés y del *chulo* español; pero presenta peculiaridades que lo singularizan. De atildada vestidura y encremado cutis, considera que nada hay más humillante que ser "miché" pudiendo ser *cafishio*; no explota a más de una mujer al mismo tiempo[98]; pero, eso sí, exige de ésta una contribución diaria "de-

[95] Bernaldo de Quirós: ob. cit., pág. 310.
[96] Eusebio Gómez: ob. cit., pág. 158.
[97] Manuel Gálvez: *Historia del arrabal*, Buenos Aires, 1922, pág. 113.
[98] M. Bares: ob. cit., pág. 299.

corosa". Tal, la pretensión de "El Cabrero" de José Betinotti:

Que para ser tu "cafishio"
sin que me rinda el diario
prefiero pasar de "otario"
y no ser tu bacán "mishio"[99].

No suele "vender" a su querida, ni es apto para organizar el "negocio" en gran escala[100]. Se satisface con una ganancia que le permite vestir y comer en buena forma, concurrir diariamente a la peluquería, divertirse con la "barra" del café, y disponer de unos pesos para arriesgarlos en el hipódromo o en la *timba*... Frente al explotador extranjero —"maquereau", "caftein" o tratante de blancas de condición rastrera, prudente, codiciosa, incapaz de resoluciones viriles, y que ejerce su oficio dependiendo de vastas organizaciones internacionales, —el *canfinflero* criollo muestra generosidad y desplantes de héroe romántico. Mientras el "maquereau" considera que "l'argent est avant tout" sin perjuicio de respetar la "mercadería" ajena, el criollo obra irracionalmente, con arrogancia de *guapo*, y por vanidad o amor propio se juega su posición entre los magnates del tráfico internacional y desorganiza cualquier cooperativa en gestación[101] El "caftein" introduce, compra, "refecciona" y vende o alquila su "mercancía", estimándola con criterio de

[99] *El Cabrero, diálogo en verdadero caló*, de la colección *De mi cosecha* edición Pérez Cuberes, pág. 64.
[100] JULIO L. ALSOGARAY: *Trilogía de la trata de blancas: rufianes, Municipalidad, Policía*, Buenos Aires, 1933, tít. I, cap. 2, pág. 20 y sigs.
[101] N. J. JOZAMI: *Memorias íntimas de Cosia Zeilón*, Buenos Aires, 1930, pág. 51.

avezado comerciante; el criollo la mira con ojos de jugador, adivinando tras el examen de las características de la "potranca", su aproximado rendimiento o "sport", y cuando la adquiere no se preocupa, como los otros, de extremar las ganancias hasta el último centavo.

Tras la inmigración masculina llegada al País después de 1870 vinieron las hijas de Venus en pos también de utilidades; y en pocos años Buenos Aires se convirtió en "el gran mercado mundial de trata de blancas"[102]. Diestro seleccionador de "mercancía" exportable, el tratante se provee de ella en centros europeos donde el tráfico sexual es una actividad tolerada por las costumbres, tal como describe León Tolstoy en el verídico y conmovedor relato titulado *Una vida*. Si encuentra obstáculos, simula ser un opulento comerciante de América y casa con alguna bella muchacha de hogar modesto después de haber deslumbrado a los padres con regalos magníficos. Si actúa por cuenta propia, trata de persuadir a la flamante esposa de que para triunfar en el más lucrativo de los negocios de la Argentina, debe apoyarlo sin reservas;

[102] ALBERTO LONDRES: ob. cit., pág. 6. El comisario Laurentino Mejías refiere en sus memorias tituladas *La Policía por dentro* (Barcelona, 1911 y 1913, t. I, pág. 78), que las costumbres patriarcales de la población de Buenos Aires empezaron a pervertirse en 1872 con el advenimiento de "una inmigración de polacas y húngaras —esclavas blancas— que importaron los primeros *cafftein*, de los que algunos hallo aún —en 1913— a mi paso, enriquecidos por esa mercadería, haciendo vida de señores...". JOSÉ MARÍA MIRÓ (*Julián Martel*) en su notable novela *La Bolsa*, publicada en 1891, presenta, entre sus animados personajes, al "presidente de un club de traficantes de carne humana" (pág. 33). En el informe producido en 1923 por el Comité Internacional contra la Trata de Blancas, dependiente de la Liga de las Naciones, la República Argentina figura en el primer lugar entre los mercados mundiales de la Trata de Blancas(ENRIQUE ROSÉS LACOIGNE: *La verdad sobre la prostitución en la ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1924, pág. 12.

más adelante el "comercio" podría ser ampliado con ayuda de alguna dócil compatriota que trabajase para los dos... Si obra como agente o comisionista, la entrega, sin tocarla, a la Asociación, de la cual recibe una recompensa que oscilaba a principios de siglo entre los diez mil y quince mil francos; vuelve luego a Europa " de remonta" o se limita esta vez a "recomendar" a las muchachas de las aldeas, ansiosas de emigrar, a "parientes influyentes" que habrían de esperarlas en Montevideo para procurarles buenos empleos... Tales "viajantes" solían dedicarse en Europa a la exportación de "colis" (paquetes) o "pesos falsos". Denominábanse así a las muchachas que, voluntariamente, intentaban llegar a Buenos Aires, pero que, por ser menores de edad o por tener malos antecedentes registrados en la Policía de sus países, debían viajar sin pasaporte o con pasaportes falsos, o escondidas en las bodegas de los vapores en complicidad con los capataces de la tripulación. Por su parte, las camarillas de Buenos Aires se dedicaban a esperar la llegada de buques con inmigrantes para dispensar cariñosa bienvenida a las compatriotas físicamente agraciadas que venían sin parientes, y ofrecerles cobijo y colocación. El desconocimiento del idioma y las costumbres de la Argentina, la afición al dinero y el peculiar concepto de la honestidad, facilitaba los propósitos del proxeneta.

El "maquereau", psicólogo perspicaz y diestro comerciante, allá, en la Villette de París o en la Cannabière de Marsella, echaba su mirada de lince sobre alguna desflorada del montón, y adivinando que,

convenientemente aderezada, podría resultar un buen negocio en el poco exigente mercado de Buenos Aires, se la traía a nuestra Capital. Si la muchacha salía "de ley" —"trabajadora" y obediente— el importador hacía con ella una fortuna. El traficante se consideraba ligado a la mujer por un contrato por el cual él ponía su capital, su habilidad mercantil y su influencia ante las Autoridades, y ella su "trabajo", con el propósito de partir las utilidades. Aquél, es claro, se quedaba con la parte del león; pero de ninguna manera se consideraba un explotador. Por lo contrario, piensa que el oficio no sólo es ingrato sino que tiene mucho de filantrópico si se toman en cuenta los sinsabores que le proporcionan la depravación o la volubilidad de la socia que, después de haber sido esmeradamente pulida y disciplinada para que su oficio rindiese el máximo de ganancias, la desagradecida osaba tratarlo de expoliador y, llegada la oportunidad, lo abandonaba sin remordimiento para trabajar por cuenta propia o en beneficio de algún *garronero* criollo. Se acongojaba viendo lo alocadamente que la rumbosa inexperta derrochaba el tesoro de sus gracias, y, en consecuencia, las eventuales ganancias de una explotación racional de esos atributos. ¡Su buen corazón no podía menos que hacer un favor a esas veleidosas criaturas, sin perjuicio de cobrar una justa recompensa teniendo especialmente en cuenta el riesgo de verse burlado al fin y al cabo! Repara otro día en la "mercadería" de un colega que resulta inatractiva porque éste no sabe disimular los defectos físicos de que adolece o porque no puede proporcionarle un "marco" adecuado. Pues...

¿por qué no comprársela o asociarse con él para poner a la mujer en una categoría acorde con sus merecimientos? En 1923 el precio de esas transferencias oscilaba entre trescientos y mil doscientos pesos. Si la suma resultaba elevada para los recursos momentáneos del comprador éste recurría a algún condómino. La operación comercial solía realizarse sin consentimiento de la víctima. Las dificultades de la toma de posesión se obviaban valiéndose de bien urdidas farsas: el vendedor, por ejemplo, maltrataba a la "cosa", inclinándola de esta manera hacia el comprador, que asumía el papel de héroe...

Durante la década 1920-1930 las actividades coordinadas de los proxenetas tomaron un incremento portentoso. Hubo quienes explotaban a varias mujeres a la vez con un rendimiento promedio de dos mil pesos mensuales cada una. S... R..., contrabandista de sedas y rey del gremio rufianeril, llegó a ser propietario de más de treinta lenocinios en el país. La tolerancia de las autoridades policiales para tales malhechores resultó un hecho público y notorio. Ser tratante de blancas fue considerado un privilegio merced a la generosidad con que la Cooperativa que los reunía pagaba a los que hacían oídos sordos y allanaban las dificultades de sus asociados en el ejercicio de sus actividades. Cafés céntricos de Buenos Aires servían de clubes y antesalas de operaciones de los traficantes. Los nombres de los principales "cafteins", repetidamente impresos en las crónicas policiales de los diarios sensacionalistas de la Ciudad, llegaron a ser popularísimos. Los prontuarios de tales sujetos estaban tan celosa-

mente guardados en el Departamento de Policía de la Capital que los periodistas nunca pudieron hojearlos para satisfacer la curiosidad de los lectores interesados en las campañas de esos diarios contra la esclavitud blanca. Los agentes de la policía no recibían órdenes de detención o vigilancia contra esos malvivientes, con los cuales, por lo demás, alternaban en forma pública o clandestina[102 bis].

Las asociaciones confederadas de los proxenetas disfrazadas de sociedades de socorros mutuos, llegaron a aportar un fondo común de ciento cuarenta mil pesos mensuales con destino a coimas periódicamente distribuídas entre ciertas autoridades de la Policía y la Municipalidad, como fué descubierto después con toda clase de repugnantes detalles. La más importante fué la "Sociedad V..." de la que se desprendieron otras no menos célebres, una de las cuales, por sí sola, reunía a tres mil asociados, explotaba dos mil prostíbulos y disponía de banco y mercado de trata. Controlaba una "cadena" de establecimientos que arrojaba un beneficio líquido anual de 216 millones de pesos. Los queridos de las pupilas de esas casas debían ser socios de la entidad, y las que se resistían a acatar esa imposición eran inmediatamente excluídas e inhabilitadas para actuar en cualquiera de los comercios pertenecientes al "trust"; más todavía: quedaban impedidas para ejercer el oficio libremente, pues le harían la vida imposible los matones a sueldo de la institución y los agente policiales convenientemente instruídos[103].

[102] bis. Diario *Crítica* de Buenos Aires, 28/11/1926.

[103] JULIO L. ALSOGARAY: ob. cit., págs. 122/43; N. J. JOZAMI: ob. cit págs. 13, 32, 38.

El gobierno provisional del general Uriburu extirpó de raíz esas y otras entidades cuyos capitales, según se investigó, fueron integrados por más de un hacendado y más de un comerciante de nota.

La materia que nos ocupa tenía suficiente atractivo para que fuese aprovechado por los comediógrafos, despojándolo, por supuesto, de la escabrosidad, que puede ser tolerada en la novela pero que el teatro no admite.

En capítulos anteriores hemos hecho algunas anticipaciones sobre las especies de auxiliares de la prostitución repetidamente presentadas en el *teatro nacional*. Corresponde ahora recordar un bien abocetado personaje de Eduardo Gerardo López —el autor de *Garras*— en la pieza titulada *Guillermo Warton* (1908). Haragán, descarado y dominador, Julio alienta el honrado amor que le tiene Isabel para que le mantenga sus vicios y arrastrarla a la fuga en complicidad con un "caftein" internacional. Guillermo Warton, padre de la muchacha, es un inglés conductor de máquinas de ferrocarril, y el autor personifica en él la nobleza, la cordura y el trabajo frente al instintivismo antisocial del rufián. Enterado de los amores de Isabel, niega la entrada al pretendiente. No se amilana el *malevo*; y se introduce como en casa propia y conmina a la joven a seguirlo. Sin perder la flema, el padre intenta disuadir de sus propósitos a la enamorada hija, descubriendo ante sus ojos la ruindad de Julio, el cual, por su parte, se jacta de sus mañas y

descuenta el triunfo. "—Falta que mi hija le obedezca" —aduce el maquinista con serenidad; a lo cual responde la desdichada que deberá hacerlo en razón de su maternidad próxima. El seductor aprovecha la coyuntura para manifestar que, como caballero, ofrece reparar la falta con el matrimonio. Don Guillermo rechaza la proposición con repugnancia: su hija será madre pero no se casará para servir a los propósitos del maleante. La audacia de Julio crece: zamarrea, insulta y castiga a la seducida, y el propio padre no se libra de sus insultos. Perdida la calma, el inglés levanta en vilo al antagonista y lo arroja sobre las vías del ferrocarril transitadas en ese instante por un convoy que se encarga de ajusticiar al ruín.

Marcos, *malevo canfinflero*, protagonista de la desvaída pieza *Flor de Ceibo* (1915), del mismo autor, está a punto de entregar a su "paloma" a la lascivia de un viejo enamoradizo y ricachón. No logra el propósito merced a la intervención de un honrado cabo de policía, el cual para salvar a la inocente, la adopta como hija. —Tipos de *canfinfleros* mejor reflejados ofrecen los sainetes *Cuando la suerte se inclina* (1920), de M. Gómez Bao y J. A. Bugliot; *El correntino Vidal* (1919), de Manuel Romero, y *La serenata* (1911), de José González Castillo.

La arrogante adhesión de la *percanta* al *cafishio* está animadamente reflejada en la Criolla, personaje de la pieza de Julio F. Escobar *La paisana* (1916); y el ambiente de la muchachada inclinada a aplaudir los

procederes rufianescos de propios y ajenos es notable en la humana comedia breve *Papá Batista* (1919), donde Carlos R. de Paolis expone el conflicto de un genovés buenazo con su hijo Humberto, mozo indolente, irrespetuoso, con ínfulas de *cafishio*. Este seduce a una muchacha honrada y, resistiéndose a hacerla su esposa, el viejo expulsa al innoble y recoge a la desventurada. Las malas compañías acaban por extirpar los restos de conciencia del compadrito. Dedicado al proxenetismo, no tarda en verse envuelto en un proceso por corrupción de menores y sufre una condena de importancia. El castigo redime al atolondrado, y la pieza concluye de manera conciliadora.

El tipo del "gigolo" de categoría ha sido asimismo expuesto en obras de diferentes quilates citadas precedentemente. Recordamos a Rodolfo de *El tango en Paris* (1912), sujeto malandante con apariencias de decente, mezcla de ladrón y "souteneur"; a Turdera de *Los dientes del perro*, (1918), espécimen de rufián distinguido; a Ramiro y Alfredo de *En el mundo del tango* (1914), hijos de familias de calidad, los cuales para mantener su tren de calaveras rumbosos reciben dinero de las mantenidas de los amigos; al Ñato Padilla, en fin, de la mediana pieza homónima de Luis Rodríguez Acasuso, ejemplar aquél de "guapo bien" venido a menos y que cuenta con una amiga "de alma" dispuesta a cualquier sacrificio con tal de reconquistar el amor que le arrebatara otra mujer.

Alguno de los ardides empleados por los tratantes de blancas para engañar e introducir a sus víctimas en el País están expuestos en la pieza de Enrique Gar-

cía Velloso *Morriña, morriña mía*, (1921). Una galleguita inocente y ruda ha casado en su aldea con un "caftein" internacional, quien ha colmado de obsequios a los suegros. El traficante la abandona a bordo del trasantlántico que se dirige a los puertos de América, y queda bajo la custodia de un cómplice encargado de "prepararla" y ponerla a disposición de los agentes de Buenos Aires. Un pintoresco compatriota de la muchacha descubre las arterías de los "tenebrosos" y logra librarla de la organización infame.

El drama *El malón blanco*, (1912) de Vicente Martínez Cuitiño representa un vigoroso alegato contra la rufianería impune, y, al mismo tiempo, una explicación del dominio que el lenón ejerce sobre la prostituta. Chiquin un joven laborioso y honrado, pretende a Regina, muchacha inocentona, de mentalidad obtusa y carnal. El padre de ésta, por codicia, la casa con un poderoso "caftein" conocido por el apodo de El Cuervo. El impetuoso amor del enamorado le induce a rescatar de las garras del marido a la que fue su novia y así lo hace. El hogar de Chiquin, a donde éste lleva a vivir a Regina, está formado por la madre, mujer sin energía, y una hermana que no tarda en tratar a la refugiada como a una molesta intrusa. El Cuervo no se arredra ante la fuga de su presa, y tiende cuidadosamente las redes para atraparla. Sitia por hambre el hogar del raptor comenzado por lograr que los que lo sostienen pierdan sus empleos. Las privaciones agrian el carácter y socavan la moral de los moradores. Debilitada la adhesión de Regina a sus protectores, no tarda en preferir la existencia viciosa pero opulenta que la

espera al lado de El Cuervo a la miseria honrada que le puede seguir ofreciendo el ardoroso y menoscabado Chiquín.

La acción del sainete de Pedro E. Pico *Así empieza una historia*, (1913), se desarrolla en una agencia de colocaciones de Buenos Aires, a la que acude una multitud de inmigrantes deseosa de encontrar trabajo. Entre ella se destacan dos jovencitas españolas acompañadas por su padre. La agencia determinará la suerte de sus clientes. Pone a una de las mozas en relación con un joven compatriota, vivaracho y emprendedor, mientras la otra, inocentemente, va a parar a la casa de un rufían criollo que no tardará en lanzarla en la pendiente del vicio. El autor muestra, pues, en este sainete cómo comienza un destino: en algunas escenas de *Del mismo barro* pieza que había estrenado tres años antes, enseñó cómo suele finalizar la vida de la mujer extraviada. Dora, andrajo de mujer, fue otrora una belleza estupenda. Cayó en las trampas de los tratantes de blancas y fue importada a nuestro país. Perdida la juventud, se convirtió en "carne de la calle, del hospital y de la policía". Y ahora, reducida a la condición de pordiosera y *ciruja*, merodea el Barrio de Quema, cruelmente hostigada por las burlas y las piedras de las pandillas infantiles...

Mediadoras, proxenetas y otras auxiliares del tráfico erótico pululan en las obras últimamente citadas, y en muchísimas otras. Entre ellas se destacan la Graciana de *Justicia criolla*, (1897), de Soria; la Pantaleona de *Resaca*, (1911), de Weisbach; la señora Julia de *El diablo en el conventillo*, (1915), de Pacheco; doña

Clara de *Silvio Torcelli*, (1915), de Mertens; la Catalina de *El festín de los lobos*, (1918), de Cayol; la Chilena de *Las luces del Centro* del mismo autor; doña Lola de *La sala del diablo*, (1919), de de Paolis; la Marieta de *Corrientes y Esmeralda*, (1920), de Saldías; doña Chicharra de *Cortafierro*, (1927), de Vacarezza, etc.

Como ejemplo interesante de mediador es oportuno recordar al desvergonzado don Chicho del sainete ya citado de Escobar *Los dos caminos* (1921). El tal personaje un italiano holgazán y borrachín, induce a su hijastra a la mala vida por los beneficios que espera recibir. Y no se equivoca, pues no sólo se convierte en parásito del hombre que la mantiene luego, sino que, en vista del buen negocio, instiga a la otra hijastra a marchar por la senda que el depravado se esfuerza por pintar con los más atractivos colores.

No siempre nuestro teatro ahondó en el alma de la prostituta propiamente dicha. Ofreció en cambio, según hemos visto, muchos ejemplos de seducidas y víctimas de la fascinación de la vida fácil a costa de la honra. Debemos referirnos, entre las excepciones, a *La tigra*, heroína de la comedia homónima de Florencio Sánchez. Con evidentes influjos de Maupassant y Gorky, el autor destaca en ella los reductos nobles de una mujer perdida. Hembra de mancebía en otros tiempos, ahora camarera de un "café cantante", es madre de una niña que ignora el pasado y la actual condición de la autora de sus días. La chica recibe la educación propia de una señorita en un colegio de categoría, y sólo por excepción pasa las vacaciones en la casa materna. *La tigra* vive exclusivamente para

aquella. En sus relaciones con los demás sigue mostrándose brutal y soez; pero su alma tiene delicadezas insospechadas cuando de la hija se trata: a ésta no le debe tocar la más leve sombra de indignidad. Un obrero cliente del Café ha alcanzado la confianza de la camarera y la acompaña hasta la casa donde ella vive. Excitado, le pide satisfaga sus deseos. La mujer de todos, empero, lo rechaza con suavidad pero con firmeza: "—No —dice—; está la nena en casa". Y tras la negativa, termina la comedia.

Otro de los más interesantes aspectos de las obras breves del *teatro nacional* sobre la mujer perdida, es tal vez, el de su regeneración. Vicente A. Salaverri, fecundo cronista y distinguido crítico uruguayo, presenta en el drama *La mala vida*, (1909), a la concubina de un maleante dominador y cínico, redimida por el amor de un bohemio idealista.

Alberto T. Weisbach, en el notable "boceto dramático" *Resaca*, (1911), ya citado, expone un caso inverso. Beatriz, querida del personaje que da nombre a la pieza, ex-pupila de mancebía, está casada con un hombre de bien que intenta convertirla en "una señora". Ansioso de lucro y goce, *Resaca* habla a la hembra en el lenguaje canallesco de los bajos instintos que ella entiende mucho mejor que el de su honrado y tierno marido. La conciencia de Beatriz vacila entre los deseos inferiores y el amor ennoblecido que le prodiga el marido; y en la lucha vence el vicio, al que regresa, porque lleva la degradación en la entraña misma de su

ser. El taimado y libidinoso truhán conoce bien a las mujeres de su laya, las cuales sólo saben vivir "a la que te criaste", entre *tauras* y lunfardos, y cuyos conatos de elevación terminan inevitablemente en recaídas definitivas.

Una tesis semejante desarrolla Julio F. Escobar en la pieza *La cabra tira al monte* (1919). Rosina es una *giranta* a quien un artista en vano se esfuerza por liberarla de su envilecimiento; la pecadora regresa a su existencia abominable compartida con un *malevo* que había sido su querido y explotador. Desengañada y enferma, recurre al hombre que intentó salvarla. Pero esta vez el redentor burlado no perdona, y sin remordimiento, la deja liberada a su propio destino.

En la pieza dramática *Las que van al infierno*, (1919), de Dartés y Damel, es la pecadora misma quien en vano trata de redimirse. Alicia, una mantenida de calidad, resuelve abandonar la vida viciosa y se entrega a una pasión sincera por otro hombre, coronada por la maternidad. La monotonía de la nueva existencia, oscura, ordenada, burguesa, termina por fastidiar a la que ha quemado su juventud en el fuego de la liviandad y la ostentación. El pasado la fascina y su recuerdo la induce al reencuentro de su antiguo amante. Entretanto, ingresa a la cárcel el redentor quijótico que para mantener a la perjura había estado substrayendo fondos de la casa de comercio donde trabajaba...

Un ilustrativo ejemplo de oposición de caracteres de mujeres de vida airada encontramos en la comedia dramática de Pedro Benjamín Aquino *Una mala*

mujer, (1922). *Chispa* personifica el tipo perfecto de la adaptada al ambiente del vicio. Amante temporaria de gentes de todas las capas sociales, en su corazón baqueteado predominan los amores de los lunfardos y *tipos reos*. "—Ahí tenés —explica— lo que me ocurre con Fonola: es el más reo que conozco y es el que más me gusta. Me pasa con él lo que a las madres... Al hijo más defectuoso y sinvergüenza es al que más cuidan y al que más quieren... ¡Cuando queremos a un hombre, hasta sus golpes parecen caricias!..." Magdalena, por lo contrario, posee un alma sana y aspira a una vida decorosa; pero el mal ambiente frustra sus intentos. El hombre que se dispone a redimirla acaba por dar muerte en riña al explotador, y la arrepentida pone fin a su vida después de haberse atribuído el homicidio.

Las dificultades de la regeneración de las hijas de la livianidad por la presión del medio han sido expuestas con prolijidad en obras como *La única fuerza*, (1907), de Pedro E. Pico; *El cabaret* (1914), de Carlos M. Pacheco, *Corrientes y Esmeralda*, (1921), y *El pecado de amar*, (1919), de José Antonio Saldías; *Una pobre pecadora* (1921), de Julio F. Escobar; *Pepita de oro*, (1926), de Roberto L. Cayol; *Nacha Regules*, (1926), teatralización de la difundida novela de Manuel Gálvez, etc. El análisis de estas piezas dilataría el presente capítulo, ya demasiado extenso. Nos referiremos, por lo demás, a algunas de ellas más adelante.

CAPÍTULO XV

HOMOSEXUALES, TOXICOMANOS Y VENDEDORES DE ALCALOIDES

El tipo del hombre afeminado ha sido generalmente explotado como recurso cómico por malos comediógrafos. También echaron mano de él autores de piezas buenas entre muchas malas para satisfacer los gustos del público chocarrero de algunos teatros céntricos. Tales mamarrachos no diferían substancialmente de los que ofrecían los desaparecidos teatruchos de "género alegre para hombres solos" que funcionaron en la calle 25 de Mayo.

El teatro responsable abordó el tema de la pederastía en raras ocasiones. Autores de obras de ideas lo trataron con criterio casi siempre deficiente. José González Castillo, por ejemplo, encara la homosexualidad en el "drama realista" —así calificado por el autor— *Los invertidos*, (1918), en el cual predomina el concepto fisiológico que regía la psiquiatría argentina de principios de siglo, ajena todavia a los progresos del psicoanálisis que se iba abriendo paso en los círcu-

los médicos y literarios de Europa y los Estados Unidos. En esa pieza se combina el tema de la inversión sexual con otro de patología psíquica: el de la doble personalidad. El comportamiento normal del protagonista —un médico notable—, alterna con el de sodomita pasivo, convirtiéndose en abominable instrumento de un vicioso dominador y perverso. Entre los personajes del mal ambiente, cuyas aberraciones los convierten a menudo en delincuentes, se distingue uno fielmente copiado de la realidad: el de Luis Fernández, *alias* "Princesa de Borbón", el más hábil y principal de los homosexuales entre los ladrones vestidos de mujer, autor de resonantes fechorías durante la primera década del siglo[104].

El uso vicioso de los alcaloides se vincula con el tema de este libro, no sólo porque los proveedores viven al margen de las leyes, sino porque las víctimas, al degradarse, suelen caer en las redes de la mala vida. La renovada necesidad de procurarse la llave de un paraíso constantemente perdido, conduce a los toxicómanos a la miseria, a la violencia, al robo, a la prostitución, a la complicidad en insólitos delitos.

El consumo clandestino de estupefacientes era casi desconocido en el país antes de 1910. Estaba reservado a los "exquisitos" de nuestra buena sociedad y a los intelectuales *snobs*, con hogar en Buenos Aires y el alma en París. Sólo existían algunos fumaderos de opio en los suburbios de la Capital —en la Boca y la Isla Maciel—, donde acudía una clientela de raza amarilla y algún marinero de los barcos de ultramar surtos en el

[104] DANIEL A. NAVARRO: ob. cit., pág. 16 y sigs.

puerto. Durante el año 1920 fueron allanados por la Policía casi todos. Posteriormente se descubrieron depósitos clandestinos de drogas opiáceas de un volumen suficiente para cubrir las necesidades normales de la farmacopea nacional durante un año. El consumo vicioso del opio pasó a segundo término, mientras el de la cocaína, el éter y la morfina asumió un incremento portentoso. Uno de los agentes de difusión fueron las famosas "bataclanas" de las compañías de revistas teatrales de Volterra y de Madame Rassimi de París, que actuaron en el Opera de Buenos Aires después de 1920. Los alcaloides formaron parte de los "programas" de las orgías de la juventud adinerada e inexperta en *cabarets* y *garçonnières*. Su venta se generalizó de una manera prodigiosa. En los más diversos y peregrinos envases —cajas de fósforos, atados de cigarillos, envoltorios de pastillas, etc.— el producto fué expendido en bares, confiterías y restaurantes del centro de la Ciudad por intermedio de los mozos de servicio en complicidad con los proveedores profesionales. El abuso se extendió entre las mujeres licenciosas y asalariadas de *cabaret*, las cuales aceptaban por curiosidad un "apris de coco" y concluían por convertirse en esclavas de los "paraísos artificiales".

Vendedores de cocaína y toxicómanos de todas las clases sociales abundan en la ficción escénica, sobre todo en las llamadas "obras de *cabaret*", alguna de las cuales hemos ya recordado. Cabe mencionar aquí las "escenas de la noche porteña" tituladas *El cabaret*, (1914) de Carlos M. Pacheco en las que

figura una "divette" cocainómana; la pieza de Julio F. Escobar *La paisana* (1916), en que interviene un morfinómano vengativo y otras víctimas del vicio; el sainete de José Antonio Saldías *Corrientes y Esmeralda*, (1920), donde pululan vendedores ruines y ávidos adquirientes del polvo blanco en la esquina de la famosa calle de la Capital; y, en fin, la desmirriada pieza de Weisbach y Doblas *Los dopados*, (1922), en la que actúa una cáfila de pervertidos cuyo cabecilla seduce a una inocente valiéndose de una fuerte dosis de cocaína mezclada en una copa de champagne: la hazaña termina con la muerte de la desdichada, ante la insensibilidad de los responsables.

CAPÍTULO XVI

PATOTEROS Y BUFONES

El tránsito de la Gran Aldea al Buenos Aires posterior a 1880 se vió sacudido por un torrente de guaranguería agresiva. La década 1880-1890 fue la época de oro de la *indiada* porteña, energía juvenil y salvaje al servicio del capricho y de la resistencia al nuevo orden social. Forma moderna del malón y la montonera de tierra adentro, la *indiada* estaba integrada por jóvenes violentos, rebeldes, provocadores, favorecidos por la riqueza y las vinculaciones sociales, los cuales, con tal de sentar fama de valientes, se jugaban la bolsa y hasta la vida en un periquete. Hermano del "calavera pandillero" español que describió *Fígaro* en uno de sus admirables artículos de costumbres[106], el *indio* porteño fué "un complejo que tenía por partes iguales del compadre, del guarango y del tilingo", como expresa un ilustre estudioso, del carácter argen-

[106] MARIANO JOSÉ DE LARRA: artículo *Los calaveras*, I y II.

tino[106]. Bajo el traje supercivilizado de corte inglés, surgía el niño malcriado e incivil que se divertía en pandilla rompiendo el juguete nuevo de la ciudad organizada, culta y embellecida. "Difícil es concebir —escribe un contemporáneo— una atmósfera tan cargada de provocaciones y belicosidad como la de esa época. Era corriente tropezar con tipos de mirada desafiante, parándose en son de reto si los ojos demoraban más de lo indispensable en observarlos. Las aceras parecían angostas dado el modo como se hacían dueños de ellas, al caminar con aire prepotente, listos para hacer cuestión por el más fútil pretexto. Las esquinas tenían algo de fortín o de reducto. El que no era de la *patota* o del barrio estaba seguro de no pasar sin provocar una agresión. La de Corrientes y Esmeralda gozaba de una lamentable fama entonces... El café Hansen, en Palermo, y El Americano, en la calle Carabelas, disfrutaban, también, de viril leyenda, es decir, de una leyenda de combates. Las respectivas *patotas* comenzaban. entonces, bajo la dirección de jefes que eran verdaderas celebridades metropolitanas, a hacer incursiones destructoras conocidas bajo el nombre de *indiadas*. Al día siguiente de tales hazañas, Buenos Aires las comentaba con censura, más aparente que real, ocultando en el fondo cierto respeto a sus promotores"[107].

De acuerdo con el principio de que la unión hace la fuerza, la juventud dorada practicaba en el centro



[106] EXEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA: *La cabeza de Goliat*, Buenos Aires, 1940, pág. 322.

[107] FEDERICO M. QUINTANA: *En torno a lo argentino*, transcripción en *El compadrito*, Colección Buenos Aires, Buenos Aires, 1945, pág. 49.

de la Ciudad las enseñanzas del suburbio al cual visitaba, como hemos visto, para recibir lecciones de tango y bizarría. Recuerda un comentarista que los componentes de las *indiadas* de 1890, de negra melena y bigotes provocadores, provistos de bastón fuerte y de un revólver que no abandonaban ni para dormir, eran en su mayoría "hijos, sobrinos, primos, concuñados, parientes cercanos o simples camaradas de algún miembro del Poder Ejecutivo, de un miembro de la Corte o de un diputado nacional; de ahí que en sus relaciones con el resto de la población no dirigente gozara de una libertad y franquicia sin límites. De tarde, acicalados pero varoniles, festejaban a las niñas de la calle Florida; de noche, desde las diez en adelante, reunidos en grupos más o menos numerosos, pendencieros, violentos, alborotadores, entraban en las salas de los teatros de segundo orden o en los cafés conciertos o en cualquier otra parte y hacían unos escándalos de padre y muy señor mío. La farándula concluía a trompis, bastonazos y sillas rotas. La intervención policial se reducía a establecer el orden cuando era posible y a dejar en inmediata libertad a los alborotadores... Al pasar los años ese elemento fue transformándose. Ya no todos los padres eran ministros, senadores o camaristas de antiguo nombre criollo; los *jovenes bien* —hasta las palabras para designarlos fueron otras— pertenecían a la clase de los hacendados o comerciantes ricos... y la *indiada* del Noventa se convirtió en la *patota* del 900... Poseía mayor cultura mental, a veces era estudiante universitario, había viajado por Europa, hablaba en francés convencional, tenía amigos extranjeros

y bebía alcoholes exóticos: de preferencia whisky o champagne. Como valiente no le iba en zaga al *indio*. Hacía grandes escándalos, pegaba fuertes bastonazos, disparaba su revólver e imponía su voluntad en donde quiera que estuviese. La policía, menos benigna con él que con su antecesor, castigaba los desmanes con multas de paga fácil...''[108].

Al *niño bien* de 1910 le sucede el *muchacho distinguido* de 1920, el cual presenta dos variedades: la del deportista —automovilista, aviador, boxista" yachtman", y la del *pituco*, *engominado* o "fifí". Las *patotas* fueron degradando por el refinamiento de sus componentes, que solían mezclar cocaína en el champagne. A la sombra de los bizarros se acogieron los flojos que sólo se sentían *guapos* cuando aquellos estaban dispuestos a jugarse la vida por cualquiera de los de la *barra*...[109]. El afeminamiento de las *patotas* fue lamentado por el alma porteña genuina. Los diarios populares, al comentar las hazañas de la muchachada distinguida en *cabarets* de precios exagerados, con rotura de cristalería, puñetazos y "amasijo" de vigilantes, lo hacía con indulgencia nostálgica, viendo en cada "enfant terrible" a un heroico vengador de la clientela explotada por los dueños de tales establecimientos. Todavía hoy se recuerdan las descomunales trifulcas originadas por los hijos de dos esclarecidos ex intendentes de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires[110].

[108] LUIS MARÍA JORDÁN: *Cartas de un extranjero*, Buenos Aires, 1924, págs. 14/15.
[109] HÉCTOR y LUIS J. BATES: ob. cit., pág. 30.
[110] Diario *Crítica* de Buenos Aires, 25/7/1927.

Tampoco por algún tiempo los porteños olvidarán a otra popularísima figura urbana: la del Negro Raúl, Petronio y Don Juan de color, hazmerreir de la calle Florida, juguete viviente de los *niños bien*. De mucamo de familias distinguidas saltó a la categoría de vago aristocrático, imitador de las maneras pulidas y los gestos doctorales de los que habían sido sus patrones. Con su *smoking* regalado, guantes amarillos y galerita o sombrero de paja "cantor" y bastón ruidoso, entraba en los bares elegantes a la pesca de algún *niño* conocido que lo obsequiase con cigarillos, *copetines* o unos pesos, a cambio de divertirlo con sus maneras serias y rebuscadas. Poco a poco, su presencia fue cobrando valor. Las *barras* jaraneras disputaron por tenerlo a su lado. Llegó a convertirse en bufón indispensable de las farras de la juventud dorada, en acompañante-amuleto de veraneos en *patota*. La agresividad pandillera necesitaba un payaso que recibiera las bofetadas, y el grotesco personaje se transformó en "pushing ball" de coscorrones y trompadas, en objeto de bromas pesadas y torpes exigencias. El *Negro* soportaba tales judiadas con una mezcla de miedo, servilismo y rencor, que resultaba divertida porque se obstinaba por conservar su máscara aristocrática y su convicción de que ocupaba un lugar importante en las reuniones. El tiempo pasó con rapidez por su vida de relumbrón. Los jóvenes alocados que habían protegido al *dandy* y fomentado su degradación iban sentando cabeza, eran respetables padres de familia y ocupaban encumbrados puestos en la política, en la magistratura o en la banca. No sólo no lo ayudaban sino que evitaban su encuentro. Y el

Negro, como las *cocottes* marchitas, se alejó del teatro de sus esplendores extinguidos. La Ciudad lo vió pasar como una sombra, hasta que desapareció de sus calles y de la vida para siempre.

El arrabal repetimos, fue el maestro del *indio* y del *patotero*, y éstos, entre otros, los difusores de las costumbres del suburbio, y sobre todo, del tango. Tras los *patoteros* vinieron al centro de Buenos Aires, músicos, *milongueros* y *minas*. Entre los desertores masculinos, hubo, ciertamente, más de un émulo del Negro Raúl. hijos también de la plebe, cuya concurrencia a los sitios de diversión de la muchachada distinguida solía convertirlos en integrantes de las *patotas*. El advenedizo se atribuía muchas veces un apellido de abolengo, disimulaba su pobreza e imitaba las maneras y los gestos de los *chicos bien*. El espíritu igualitario —para rebajar— del tango condenó a esos traidores de la clase inferior en la famosa composición de Collazo, Soliño y Fontaina:

Niño-bien pretencioso y "engrupido"
que tenés el berretín de figurar;
. . . .
niño-bien que saliste del suburbio
de un "bulín" alumbrado a querosén,
que tenés pedigree bastante turbio
y decís que sos de familia-bien;
. . . .
"pelandrún que la vas de distinguido
y siempre hablás de la estancia de papá,
mientras tu viejo pa ganarse el puchero
todos los días sale a la calle a vender fainá.

Buen documentador de tipos y costumbres de la Ciudad, nuestro teatro breve gustó de reflejar con bastante fidelidad, desde principios de siglo, al *patotero* y sus desafueros. El tema inspiró, incluso, comedias de carácter comparativo de otros tiempos con los presentes.

Florencio Sánchez inició su labor teatral con el "sainete de costumbres", escrito en Rosario de Santa Fe en 1902, titulado *La gente honesta*, especie de sátira política local en el que aparece una pandilla zarabandera en el Parque Independencia de esa capital. Modificadas algunas de las escenas y trasladada la acción a Buenos Aires, pasó a constituír la pieza *Los Curdas* (1907), en la cual la *patota* de marras, acompañada de mujerzuelas y queridas, hace de las suyas en las calles del centro de la Ciudad y en los jardines del parque de Palermo: se "mete" con un vigilante, estafa a un cochero, desafía a un compadre, asusta a un apacible matrimonio burgués... —José Antonio Saldías, por su parte, escribe y estrena su primer obra para el teatro con el tema de las *patotas* porteñas: *Una noche de garufa* (1913). Años más tarde la reestrena con algunas modificaciones, que desmerecen los méritos de la anterior, con el titulo de *¡Siga el corso!* (1922). En animadas escenas refleja el comportamiento antisocial de esos grupos incapaces de alegrarse sanamente y que para divertirse necesitan provocar vejar de palabra y de hecho al prójimo, con la osadía y la insolencia del que sabe que sus tropelías o delitos quedarán impunes, por la superioridad de sus fuerzas, de su dinero, de sus apellidos y su influencia ante las

Autoridades. —El mismo autor dibuja otros retratos de *patoteros* en las piezas *Blasones de plata* (1917), *El Petit Salón* y *El Pollo Almada* (1935).— Alberto Vacarezza ofrece una breve muestra de los desórdenes públicos de un grupo de calaveras en el segundo cuadro del sainete *El cabo Gallardo* (1918).— Entre los personajes que intervienen en la estimable pieza de Carlos M. Pacheco *La guardia del Auxiliar* (1916), descuellan dos distinguidos miembros de una pandilla alcoholizada y bullanguera detenidos por escándalo e indemnización de daños y perjuicios.

La pieza de Dartés y Damel *El loco Ruiz*, (1919), ya citada, describe la conducta dañina de un calavera que vive "para la farra" y realiza sus caprichos a fuerza de osadía y dinero. Atrae a su *garçonnière* a una joven incauta, haciéndole creer que vive allí con su familia. Los amigotes y mujerzuelas de la *patota* representan los papeles de hermanos y cuñadas del seductor. Cuando éste se dispone a dar la dentellada, la muchacha, despavorida, trata de escapar. Las conciencias adormecidas de los cómplices de la farsa se conduelen de la desesperación de la imprudente y le facilitan la huída, desafiando las iras del cabecilla.

Alberto T. Weisbach y Luis Bayón Herrera pintan con buena mano en *El indio Lara*, (1919), al arquetipo del *guapo bien* —matón distinguido y don Juan contumaz—, expresión culta del *gaucho malo* rural y del *malevo* orillero. Hijo de estancieros acaudalados, *guapea* a la cabeza de una gavilla de ociosos distinguidos. Ansioso de dominar, vive de acuerdo a los impulsos de su soberana gana y hace barbaridades "porque sí",

por el gusto de "loquear". Su comportamiento de Tenorio convencido de que no hay pollera que se le resista ni hombre que se atreva a disputarle ninguna hembra, se quiebra frente a una mujer exótica que se resiste a ser conquistada brutalmente, y lo envuelve y lo vence con el poder de su carne y las artes de su coquetería. El cazador resulta cazado. El temor de perderla le impone humillaciones sin cuento que lo ponen en ridículo ante la *patota*. Finalmente, los celos le conducen a acabar con la vida de un rival afortunado. Un tipo similar es el personaje central de la pieza *El Petit Salón* de José Antonio Saldías, publicada en 1919.

Las "piezas de cabaret" y *garçonnières*, que durante muchos años gozaron del favor del público porteño, abundaron en *ricos tipos*, *locos lindos*, *indios* y *patoteros*. Nos hemos referido a ellas anteriormente. En esta oportunidad corresponde subrayar el recuerdo de *El cabaret*, (1914), de Carlos M. Pacheco; *La Paisana* (1916), de Escobar, en la que interviene, al paso, el mentado Negro Raúl; *El festín de los lobos*, (1918), de Cayol; *Los dientes del perro*, (1918), de González Castillo y Weisbach; *El cabaret Montmartre*, (1919), de Novión; *La chica del gorro verde*, (1920), de Collazo e Insausti; *Armenonville*, (1920), de García Velloso; *Cuando un pobre se divierte*, (1921), y *La vida es un sainete, (1925)*, de Vacarezza; *Patotero, rey del bailongo*, (1923), y *El rey del cabaret*, (1923), de Romero y Weisbach, etc.

En un sainete afortunado, no tanto por sus valores sino porque entre sus escenas se intercalaba el ya

popularísimo tango "Milonguita", se desarrolla un interesante aspecto del tema de las *patotas*: el del hijo de clase inferior que, impulsado por el "berretín de figurar" —como el del tango recordado—, se infiltra en un grupo de parranderos distinguidos, para lo cual necesita mantener una falsa posición de joven de categoría y fortuna. Nos referimos a la pieza *Delikatessen Haus* (1920), de Alberto T. Weisbach. El hijo ocioso de un empleado como mozo en un bar alemán se avergüenza de la profesión de su padre, desde que fue admitido en una pandilla de distinguidos alegres. Oculta celosamente su orígen modesto, pero la superchería queda en descubierto la noche que la *indiada* concurre al comercio donde el padre gana su pan... La *patota* expulsa al miembro espurio; mas, para su bien, lo recobra su propia clase, purificado por la derrota de sus ambiciones inadecuadas.

El atractivo del tema señalado inspiró a Manuel Romero y Mario Bernal la grata pieza *Los muchachos de antes no usaban gomina*, (1926). El título reproduce un verso de un tango célebre: "Te acordás hermano qué tiempos aquellos..." Los autores subtitulan la obra: "evocación cómico sentimental de tiempos mejores". Sin ahondar el análisis de caracteres, ofrece una animada comparación de las *patotas* criollas del Novecientos y las bandas heterogéneas de 1925 integradas por necios, flojos. *engominados* y toxicómanos por añadidura...

CAPÍTULO XVII

OTROS ASPECTOS DEL TEMA

Muchos problemas de derecho y de doctrina penal exponen o rozan una buena parte de las piezas recordadas en este ensayo.

Ejemplos de delincuentes primarios y ocasionales abundan en nuestro teatro, alguno de los cuales hemos recordado en su oportunidad. Cabe mencionar especialmente el personaje central del drama grotesco de Armando Discépolo *Mateo*, (1923). Arquetipo del cochero anacrómico, Mateo no puede convencerse de que el automóvil ha vencido al coche de plaza. No sabe cambiar de oficio y su vehículo resulta cada día más improductivo. En el hogar falta el pan, y para proporcionárselo se ve constreñido a servir de cómplice a un grupo de ladrones y utilizar su destartalado carruaje como instrumento de las fechorías de los maleantes. Será condenado a purgar su complicidad; pero el castigo no lo ligará para siempre a la mala vida, porque su caracter es profundamente honrado;

y en el hogar reinará la prosperidad económica por obra de uno de los hijos que, contrariando los gustos del padre, acaba de dedicarse al lucrativo oficio de chófer...

En las piezas recordadas en este volumen es frecuente hallar acerbas críticas relativas al comportamiento de la policía y al trato que recibían los detenidos y delincuentes en las comisarías seccionales, cárceles de encausados y establecimientos correccionales y penitenciarios. Tales locales fueron a menudo verdaderas fábricas y universidades de malhechores. El *pillete*, el malviviente fronterizo, el delincuente primario, recibían en el ambiente de las alcaidías, depósitos y cárceles, cursos eruditísimos de vicios y malas artes. Aprendían a elegir mejor al *otario*, a perfeccionar el *laburo*, a conocer al dedillo el Código Penal, y salían convencidos de que los *tiras* no lo volverían a agarrar desprevenido. Con razón pudo decir un distinguido penalista español hace medio siglo, que, sin duda, la cárcel debe considerarse como agente primario y principal en la formación del delincuente".[111]

Los procedimientos policiales ocupan el primer lugar de la serie de las aludidas críticas. Un conocedor de los entretelones de la Policía de la Capital de principios de siglo escribió en un libro anecdótico: "En la policía se juzga mucho, pero se prejuzga más. La práctica, el "buen ojo", el olfato de perdiguero husmeador, el éxito de crónica, la jerarquía, en fin,

[111] BERNALDO DE QUIRÓS: ob. cit., pág. 186.

autorizan al prejuzgamiento"[112]. El deseo de "dar un escarmiento" al detenido a quien no es posible someter a proceso por un delito de derecho común, el empeño de "hacer cantar" al prevenido sospechoso, el ansia por cerrar pronto los sumarios, la rutina o la parcialidad en la confección de los mismos, a la que no eran ajenas la desidia o la simpatía del sumariante y las recomendaciones de sus superiores o de personas "influyentes", convirtieron a la Policía en una colaboradora no siempre eficiente e inequívoca de la Justicia. Graves cargos pudieron hacerse a la Sección de Investigaciones del Departamento de Policía de la Capital durante los años de la segunda presidencia de Hipólito Yrigoyen, en que estuvieron a la orden del día el "arreglo" o "acomodo" de los sumarios por obra de la coima y la influencia política[113].

En las ya citadas "escenas de la vida policial" tituladas *La guardia del Auxiliar*, (1916), de Carlos M. Pacheco, el autor retrata, al pasar, a un maleante tan familiarizado con los procedimientos policiales que, al ser "palpado de arma" en una comisaría de sección, dice con resignado acento: "No tengo armas... pero, es igual... Ustedes tienen ahí una punta de cuchillos, como siempre; ponen uno y ya está: Por portación de arma, y... ¡al carrito!..." Esta escena recuerda, al que escribe, a un menor sobreseído después de una complicada causa criminal, el cual continuaba viviendo

[112] FEDERICO A. GUTIÉRREZ (*Fag-Libert*): *Noticias de Policía*, Buenos Aires, Imprenta La Internacional, pág. 57.
[113] JULIO L. ALSOGARAY: ob. cit. cap. I.

constantemente "entre ojos" del vigilante del barrio. "—Yo disparo en cuanto lo veo —nos decía.— Si me *cacha* estoy listo. La otra tarde me paró diciéndome que no me retobara, que si le daba la gana me metía otra vez a la sombra por desacato y agresión con sólo arrancarse dos botones de su chaqueta..."

José González Castillo, el inquieto autor de tantas obras de temas doctrinarios y de crítica social, comparó en una comedia estrenada en 1910 a la Justicia con una telaraña pegadiza y elástica que sólo atrapa a los desavisados. Acosado por la pobreza, un obrero "pasa" piezas de armar calzado a la esposa, la cual las lleva a la casa en paquetes, cuyo contenido, al parecer ignora, así como la intención dolosa del marido. La policía prepara una celada, y descubre al ladrón y la aparente complicidad de Lola, mujer del inculpado. En la comisaría, un lunfardo alecciona a ésta.

LUNGO. — ...¿Usted también está presa?...

LOLA. — Sí, señor...

LUNGO. — ¿Por qué la han traído?...

LOLA. — Yo no sé... Yo soy inocente...

LUNGO. — ¿Inocente?... Descuídese usted con su inocencia y va a ver cómo la arreglan... Aquí no hay que ser inocente, sino vivo, para salvarse... Yo también era inocente la primera vez; por lo menos, así lo creía yo... Me escracharon y... ¡zás!... ¡Ladrón a la fuerza!... ¡Pero ahora, están arreglados!... No bato ni medio aunque me zurzan, y no hay cuidao; absolución en fija... ¿A usté le tomaron declaración?

LOLA. — Sí, pero no tengo nada que declarar

LUNGO. — No importa: niegue... Pero no, es mejor que se niegue a declarar... Artículo 239 del Código de Procedimientos... Porque a veces negando también se embroma... ¡Niéguese a declarar! Y si es que ha cantado ya, cuando el Juez le pregunte, diga que no sabe lo que ha dicho..."[114].

El marido confiesa el delito. La necesidad de mantener a la familia no atenúa su culpabilidad. Será condenado por un acto criminal cometido por estupidez... Cuando salga de la cárcel —dice con rencor— "por lo menos sabré robar..." El mismo autor insiste en el tema en *El grillete*, (1914), melodrama con evidentes influjos del teatro de Joaquín Dicenta.

El problema de la reincidencia, y el de las dificultades que se oponen a la regeneración de los delincuentes motivadas por la idiosincrasia del sujeto y los malos hábitos adquiridos, han sido abundantemente expuestos por nuestros comediógrafos. La tragedia de El Pesao, personaje del difuso sainete de Carlos R. de Paolis *Las entrañas del lobo*, (1916), ya comentado, se repite en otras piezas de ambientes de vicio y de delito. El mismo autor, en el inconsistente drama *El pan blanco*, (1922), vuelve sobre el problema, que, con no mucha eficacia, habían también tratado Ivo Pelay y Eduardo Amoroso en *El Pardo Reyes*, (1917), y Carlos M. Pacheco en *La tierra del Fuego*, (1923).

[114] JOSÉ GONZÁLEZ CASTILLO: *La Telaraña*, acto II, escena 8.ª

En los capítulos dedicados a la mujer caída y a las esclavas del vicio nos hemos referido a los obstáculos que el ambiente y la modalidad personal oponían a la redención de las arrepentidas. En esas oportunidades hemos recordado el boceto dramático de Alberto T. Weisbach *Resaca*, (1911), en donde los nobles propósitos de un hombre que ha rescatado de un burdel a una pupila para hacerla su esposa se estrellan contra entraña ruín de la pecadora, la cual sólo entiende el lenguaje del instinto y obedece a las inclinaciones de la abyección. Algo semejante ocurre a la protagonista de *La cabra tira al monte*, (1919), que regresa al barro a pesar de los nobles propósitos de un iluso redentor.

El magnético poder del ambiente del hampa, celoso de sus fueros, está reflejado en el drama de Vicente A. Salaverri *La mala vida*, (1910). La pecadora que reencuentra la buena senda se ve constreñida a dar muerte al maleante que la infamó para salvar al hombre que se ha obstinado en redimirla. —La heroína del drama de Pedro E. Pico *La única fuerza*, (1907), espera encontrar su salvación en un cliente del café de camareras en donde trabaja, pero éste resulta un gandul, mal amante, mal hijo y mal amigo, que acaba por inducirla al ejercicio de la prostitución. La redimirá más tarde un agitador de masas obreras, quien renunciará a fomentar odios de clases, convencido de que la única fuerza es el amor, y que el pan amargo de la explotación patronal sabe a ambrosía cuando es compartido con el ser que se quiere de verdad. —La frustrada regeneración de una mujer de lupanar es el tema de la comedia de Julio F. Escobar *Una pobre*

pecadora, (1921). Ignorando Luis el detestable pasado de su amante, vive con ella algunos meses de felicísimo amor; mas, cuando se entera, la abandona a su triste destino, persuadido de que ningún hombre prudente puede creer que haya buenas mujeres entre las que pertenecen o hayan pertenecido a la mala vida. —En otra citada comedia —*El pecado de amar*, (1919), de José Antonio Saldías— es, por lo contrario, el propio hogar de la pecadora el obstáculo de su reforma. En diálogo con una compañera de perdición, dice la arrepentida: "—He paseado mucho, me han colmado de alhajas que me dieron un momento de placer, he conocido esa vida tan distinta, pero no me he divertido. Sólo la miseria y el ansia de sacudir el yugo de esa vida me llevaron a eso... Me han dado vestidos, joyas, champagne, pero todo eso a cambio de sonrisas, de juventud, de honra. Por eso he vuelto dispuesta a no moverme del lado de mi madre..." A lo cual replica la amiga, definitivamente conquistada por el vicio:"—No vas a poder. No soñés. Después de probar, la miseria repugna, el trabajo disgusta. Nada más que pensar que por una sonrisa nos dan estos brillantes con que una familia se puede alimentar durante un año... ¡Qué vas a volver a doblarte sobre la máquina, a recibir los insultos y los golpes de tu padre, a hacer a pie los viajes al registro por darle a él todas las moneditas para caña y cigarillos..." La predicción de la camarada se cumple. El ambiente sórdido del hogar no favorece la redención, y no tarda en devolverla a la calle, al vicio a cualquier parte, con tal de que sea lejos de la casa paterna... —En fin, en la recordada pieza *Los dientes*

del perro, (1918), de González Castillo y Weisbach, los autores afrontan con valentía el problema comentado y lo resuelven con buena técnica y moral evangélica. María Esther, abandonada por su seductor, se emplea en un *cabaret* de la Ciudad. De ella se enamora un joven que, para salvarla de caer más bajo, desafía la repulsa de la "moral burguesa" del hogar que desconfía de la redención de las pecadoras y considera escandaloso el amor de un hombre decente con una mujer perdida. —La idea que anima la pieza y el carácter de los personajes continúan en *La cola del perro*, (1920), de Mazzanti y Gamio. No sorprende el hecho de que esta secuela resultase un fiasco si se tiene en cuenta que en ella la protagonista alcanza su redención definitiva: el público esperaba que en esa pieza, como en tantas similares, la cabra tirase al monte y Estercita volviese al *cabaret* famoso, cuya presentación en escena había constituído una de las causas principales del triunfo de la comedia primigenia...

Algunos de los autores recordados en este ensayo paliaron con moralejas y excusas aleccionadoras la cruda exhibición de las malandanzas de los personajes de sus piezas. En general, el tema de la enmienda y regeneración del delincuente, no fué tratado con enjundia y acierto.

Los miembros del hampa se consideran inaptos para vivir y triunfar fuera del microcosmos donde han nacido, se han criado y tienen sus intereses y afecciones. Pertenecen al mal ambiente de violencias y malas artes y no saben hacer cosas distintas de las aprendidas y vividas en él; la sociedad de "los otros" sólo

les tendió la mano para utilizarlos a ocultas, casi nunca para redimirlos cristianamente. Los caudillos políticos protegieron a muchos maleantes, pero pocas veces actuaron con miras nobles.

Sin embargo, esos caudillos, cuando caen de sus posiciones públicas suelen comprobar con admiración que quienes les permanecen fieles o, por lo menos, recuerdan los favores y beneficios recibidos, no son siempre los honestos y los cultos, sino, precisamente la gente inferior, que no juzga con sutileza porque es pura inquina o adhesión ciega: los hombres de avería, la carne de cañon de las luchas comiciales. Con tal actitud, esos seres menospreciados demuestran la devoción de la amistad, el desinterés de su *guapeza* y la virtud del agradecimiento.

Las cualidades deformadas, desviadas o envilecidas de los malvivientes pueden dar frutos estupendos si tienen oportunidad de encontrar empleo en empresas lícitas. ¿No fundamentó Inglaterra su poderío naval al convertir a piratas en servidores ennoblecidos del Reino?

Los que por motivos profesionales debemos alternar con gente de toda laya sabemos que es posible encaminar por la buena senda a muchos malandantes —sobre todo menores de edad— si se les inculca la verdad que la mala vida es, en términos estrictamente comerciales, un mal negocio siempre, como hemos explicado en otro lugar[115]. "La plata mal habida se va en seguida", dice la sabiduría popular; o sea: día de banquete, mañana de mendrugo. El delincuente

[115] DOMINGO F. CASADEVALL: *Recuerdos de un letrado*, último capítulo.

arriesga su libertad, su salud y tal vez la vida para obtener de cada "golpe" una parte reducidísima del provecho, porque la principal se le escapa de las manos al abonar la cuota a los auxiliares del delito ("entregadores" y "reducidores"), a los compañeros de banda, a los compinches en apuros, y a los "vendedores del silencio" que trafican con la delación...

Ojalá que las reflexiones vertidas aquí sirvieran para estimular la buena voluntad y, acaso, una obra de teatro con talento —del estilo de *Un guapo del novecientos* de Eichelbaum— respecto de la regeneración de alguno de los aparentemente incorregibles hijos del hampa porteña.

CAPÍTULO XVIII

INFLUENCIA, APOGEO Y DECLINACION DEL TEMA

"El peligro de toda ficción no está tanto en fingir cuanto en que a la larga se toma la ficción por realidad permanente" —expresa con acierto un ilustre autor español; y añade: "otro peligro de la ficción es el contagio"[116].

El más popular, sin duda, de los géneros literarios —el teatro— se inspira en las costumbres y ejerce, a la vez, poderoso influjo sobre la vida social. Con mucha frecuencia la farsa refluye al modelo hasta el punto de que, en algunos aspectos, la realidad se muestre como imitación de la materia teatral. Para que ese fenómeno se produzca es preciso que la fantasía escénica interprete y satisfaga la sensibilidad, los sentimientos, los gustos, las creencias e ideales de la colectividad que la ha sugerido. Esa interrelación se produjo en el *teatro nacional*, sobre todo

[116] RAMÓN PÉREZ DE AYALA: *Las máscaras*, vol. I, Madrid, 1917, pág. 134.

con el género gauchista y el orillero que registraron con insistencia la mala vida del campo y de los arrabales porteños.

Las poco recomendables costumbres exhibidas en tantas ocasiones en los escenarios porteños revertieron a las del cuerpo social. Las hazañas de un delincuente, cohonestadas en el drama que constituyó la piedra fundamental de la nueva etapa del teatro argentino, fueron no sólo aplaudidas sino también imitadas en demasía.

Las aventuras de Juan Moreira satisfacían el encono del paisanaje rural y la gente orillera contra la Autoridad. El coraje del público solía mezclarse con un amistoso sentimiento de solidaridad. Muchos concurrentes a los espectáculos gauchistas se sintieron verdaderos *moreiras*, y el *moreirismo* se enseñoreó fuera de las tablas.

Durante una representación del nombrado melodrama en el circo de los Podestá, de paso por el pueblo bonaerense de Mercedes, un espectador, al ver al afamado gaucho en apuros contra sus perseguidores, descendió de las gradas, cuchillo en mano. Increpando al Chirino de la ficción como si se tratase de un *milico* de verdad —"¡Ah, cobarde!... ¡Así no se mata a un hombre!..." —llegó al picadero y desbandó a la *partida* formada por actores, comparsas y *zanahorias*. (Se cuenta que el incidente no tuvo consecuencias graves, merced a la pericia del intérprete de Moreira —Pepe Podestá—, el cual atenuó los ímpetus del Quijote criollo gritándole con imperio: "¡Gracias, paisano; que pa'castigar a esos sabandijas Moreira se basta solo!...

Vaya tranquilo, y vuelva a su asiento, compañero...) Otro episodio similar ocurrió en una función del Circo Giani, en Chivilcoy.

Los empresarios, al comprobar que el público festejaba las obras de acuerdo con la cantidad de *milicos* que mataba Moreira en las refriegas con la Autoridad, exigieron a los autores de los dramones que murieran en éstos el mayor número posible de policías y soldados.

Los guardianes del orden público quedaban desacreditados en la fantasía escénica; y las comisarías se llenaron de civiles detenidos por "hacerse los Moreiras". La municipalidad de la ciudad de Rosario de Santa Fe suspendió la función del circo donde se representaba la pantomima mencionada por estimar que el espectáculo daba pábulo al espíritu de rebeldía entre el paisanaje[117].

"¿Quién no se sintió Juan Moreira después de haber visto despanzurrar a Sardetti, a puñalada por cada mil pesos? Pelear a la partida, llegó a ser en cierto modo no un sueño, sino una realidad de las aspiraciones instintivas populares; y quién sabe si muchos de nosotros podemos considerarnos indemnes de la travesura infantil de encajarnos con el facón de palo, tantas puñaladas como diera Juan Moreira a milicos, alcaldes y comisarios"[118]. La observación es de Florencio Sánchez, el eminente creador de tipos de malvivientes y desventurados. Refiriéndose a su comedia *Canillita* dijo un crítico ilustre que desde su estreno en Buenos

[117] RAÚL H. CASTAGNINO: *El circo criollo*, Buenos Aires, 1953, caps. VI y IX.

[118] FLORENCIO SÁNCHEZ: *El teatro nacional*, cit.

Aires en 1904, la gente dio en llamar "canillitas" a los vendedores de diarios, y canillitas son y serán mientras existan...[119]. Otro caso de influencia de la ficción en la realidad se produjo como consecuencia de la popularidad del sainete de Armando Discépolo *Mateo*, (1923). Los caballos de coches de plaza y, por extensión, los coches a tracción de sangre y sus conductores, fueron y son aún vulgarmente llamados *mateos*...

Parafraseando a Oscar Wilde podríamos decir que si el teatro es copia de la vida, la vida suele copiar al teatro. "El sainete, y aun la zarzuela, reproducían tan a lo vivo la vida del pueblo —expresa el ilustre crítico don Julio Cejador—, que el pueblo, viéndose reflejado, toma no poco de su propio retrato, influyendo entonces el teatro en las costumbres tanto o más que las costumbres en el teatro"[120]. Otro eminente filólogo español, Américo Castro, ofrece un ejemplo elocuente en abono de lo dicho. "El malogrado López Silva —recuerda— empezó a describir las costumbres de los barrios bajos, de la chulería madrileña, y no tardó mucho en producirse este curioso hecho: el chulo madrileño hablaba como quería López Silva, con los giros, con los ademanes, usando los temas que diariamente creaba en la prensa aquel gran profeta de las clases plebeyas"[121]. El fenómeno se repitió en nuestro medio con el tipo del compadrito y la germanía

[119] ROBERTO GIUSTI: *Florencio Sánchez, su vida y su obra*, cit., pág. 44,

[120] Cita de ERNESTO MORALES en su *Historia del teatro argentino*. pág. 217.

[121] AMÉRICO CASTRO: suplemento literario del diario *La Nación* de Buenos Aires, 1/7/1926, pág. 15.

arrabalera y lunfarda, propagados por el periodismo, el tango y el teatro orillero.

A propósito, un especialista en materia policial, escribió en 1934 refiriéndose al *caló* lunfardo: En nuestros días, la modalidad más novedosa es la del revés: pronunciar las palabras invirtiendo las sílabas de atrás a adelante o al revés, que suplantó al jerigoza o jerigonza, el cual alcanzó tal difusión que llegó a ser dominado por los niños para su entretenimiento[122]. La gente decente, por simpatía, por diversión, por imitación, puso en práctica esa lamentable modalidad. El teatro menor empleó las corrupciones lingüísticas como medio de hilaridad. "Merced a la indulgencia con que se acoge lo que hace reir es que el lenguaje de la delincuencia ha podido trascender al uso diario— expresó en 1923 un cultísimo analista de nuestro teatro—. El empleo del lunfardo es una consecuencia de la risa, y sainetes hay que se aferran a él desde el título. Todo el éxito estriba en hallar el vocablo nuevo: vale lo que una situación cómica y se trasmite de círculo en círculo con una celeridad no aventajada"[123]. El desplazamiento del lenguaje de los personajes de los saineteros porteños a los propios arrabales que lo habían inspirado superó al de las creaciones de López Silva con relación a los barrios inferiores de Madrid. El teatro "Nacional" de la calle Corrientes, llamado la "Catedral del Género Chico" en los tiempos de "*Tu cuna fué un conventillo* (1920) de Vacarezza, fue escenario de resonantes triunfos de piezas de arrabal duran-

[122] M. BARES: ob. cit., pág. 19.
[123] EDUARDO ACEVEDO DÍAZ: *El teatro nacional y la sociedad argentina*, diario *La Nación* de Buenos Aires, 25/11/1923.

te más de diez temporadas. El escritor José Luis Borges acertó cuando dijo que "el arrabal se surte de arrabalero en la calle Corrientes..."[124]

Las piezas que reflejaron ambientes inferiores constituyeron una plaga endémica durante largos años. Los cronistas clamaron contra la tiranía del tema de la mala vida en el *teatro nacional*. Enrique Méndez Calzada, fino ironista, en una substanciosa reseña crítica, citaba, sonriendo, frases como esta: "El espectáculo escénico influye en el espíritu de una nación casi tanto como un suceso real", pero añadía, en serio, que el teatro argentino de su tiempo —1927— era una verdadera escuela de malas costumbres. "En la actualidad —comprobaba— apenas hay en Buenos Aires una sola sala de espectáculos a la que pueden concurrir tranquilamente las personas de gusto depurado y de educación honesta. En todas, o casi todas ellas, se rinde culto a lo obseno y a lo grosero; y cuando las obras que se ofrecen al espectador dejan de ser zafiamente pornográficas, es para ser inconmensurablemente idiotas. Una regular cantidad de esas obras se desarrolla en ambiente de cabaret, de *garçonnière* o de taberna, o en las antesalas del lupanar, entre gentuza de la peor laya. Y los personajes que en ellas intervienen ¿quiénes van a ser? La prostituta, el rufián, el tahur y otros entes de "dudosa moralidad", para emplear el chistoso eufemismo que suele verse impreso en los periódicos cada vez que hay que hablar de una mancebía y de las personas que viven en ella.."[125]

[124] JORGE LUIS BORGES: ob. cit., pág. 55.
[125] ENRIQUE MÉNDEZ CALZADA: *El hombre que aplaude y silba*, Buenos Aires, 1927, pág. 27.

Entre bromas y veras, muchas de las piezas citadas en este libro —y otras tantas que por lo detestables no hemos mencionado—, fueron verdaderas cátedras de vulgaridad o de cohonestada incitación a la conducta irregular con apariencias de farsa o de propósitos moralizadores. La bufonería del personaje, la moral fingida o el disfraz de las palabras del diálogo no disminuían la intención subrepticia y real de la pieza que la *viveza* proverbial del porteño descubría inmediatamente.

Los buenos autores no escaparon al nihilismo o la desaprensión que proclamaba el tango cínicamente materialista, si bien sus plumas elevaban la puntería con relación a las de sus colegas. En la pieza de Armando Discépolo varias veces recordada, *Mateo*, (1923), el autor incluye un personaje que no olvidará con facilidad quien haya asistido a alguna de sus representaciones en el teatro "Nacional". Nos referimos a Saverio, el siniestro truhán que cohonesta sus actividades dolosas con el ejercicio de la profesión de cochero de empresa de pompas fúnerarias. Este moderno Satanás tienta al cochero ignorante y empobrecido, exponiéndole con elocuencia parsimoniosa un resumen de su cínica filosofía: La vida es ardua para los pusilánimes; el pan tierno y abundante no siempre es posible obtenerlo con procedimientos limpios. Quiso en otro tiempo vivir de acuerdo con los mandamientos de Dios, y fue derrotado. En cambio, merodeando por las fronteras de la mala vida, proporcionó bienestar a sus hijos, ahora gordos y contentos... La vida es una sola, y a los muertos se los llora tanto si fueron dig-

nos como si fueron deshonestos. ¡Afuera escrúpulos! ¡Hay que entrar en la vida prohibida! "—Hay que *entrare*..."—instiga el tentador en su jerga ítalo-criolla. Y la *viveza* porteña convirtió el consejo en estribillo cada vez que se invitaba a cometer cualquier acto reprobado por las buenas costumbres...

El apogeo del tema de la mala vida declinó después de 1930. El "crepúsculo del teatro" previsto por Lenormand llegó naturalmente entre nosotros. El género revisteril y la incorporación del sonido a las películas cinematográficas quitaron gran cantidad de espectadores a las salas que ofrecían representaciones de dramas y comedias. El *género chico*, que contaba todavía con la adhesión del público, fue decayendo precipitadamente debido a la reiteración de sus asuntos y personajes, salvo felices excepciones. La repetición aburrió a los espectadores, quienes no tardaron en regatear el apoyo que con tanto entusiasmo habían prestado hasta hacía poco tiempo. El tango, en cambio, supo renovarse y conservar la adhesión popular.

El progreso de la Ciudad fue llegando a los suburbios. Refugios de gente de avería se transformaron en centros fabriles y viviendas obreras. En el corazón del Barrio de la Quema se elevaron, majestuosamente, un asilo, un hospital y otros centros de beneficiencia, edificados y mantenidos por una meritísima congregación religiosa. El mejoramiento económico adecentó al lunfardo. La abundancia de trabajo avergonzó al vago de profesión, e indujo a los fronterizos de la delincuencia al ejercicio de actividades lícitas. Aspirantes a *pesados* de barrio bullen hoy en calles y plazas del

centro de la Ciudad, convertidos en gananciosos propagandistas de la campaña municipal pro-abaratamiento de hortalizas y frutas...

La capacitación para el trabajo emancipó a las mujeres de la miseria y de la dependencia del hombre. La antigua exclamación de: "¡pegame, que para eso sos mi dueño!", propia de las hembras de baja condición, resulta humillante y hasta ridícula a las hijas de la nueva generación.

El rufianismo disminuye; los antiguos dueños y asociaciones de explotación de las casas públicas de ayer son actualmente honrados propietarios de "maisons meublés" como consecuencia de las nuevas necesidades; la prostitución, hoy exclusivamente individual, aparece debilitada por la competencia de la "aventura sexual", la intimidad camaraderil, y las instituciones importadas del "matrimonio de ensayo" o "de compañía"...

La *patota* se ha transformado: el espíritu de la aristocrática institución se volvió vulgar merced al advenimiento a ella de un sector enriquecido de origen plebeyo. Por lo demás, modernos vientos de montonera y de malón soplan en ocasiones en las concentraciones políticas y en las llamadas "fiestas del deporte". "Los comités y las canchas de fútbol han absorbido y digerido a las *patotas*... El *hincha* se tragó al *patotero*...", expresa un buzo perspicaz del carácter argentino[126].

El teatro y el cinematógrafo han abandonado, en parte, los argumentos de género gauchi-orillero. Del

[126] EXEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA: *La cabeza de Goliat*, cit., pág. 320.

siempre atractivo ambiente del suburbio porteño, los autores prefieren sus aspectos vívidos y folklóricos. El tango se remoza: vuelve por sus antiguos fueros —el tono fresco, el ritmo travieso, la cadencia picaresca— o se estiliza y enriquece con elementos sanos y bellos del interior del país. Las "letras" son menos sórdidas y cínicas —menos arrabaleras y más nacionales—; su melodía, menos machacona y más diáfana gracias al advenimiento de una instrumentación moderna que libera a las orquestas "típicas" de la tiranía de los bajos acompasados y quejumbrosos del bandoneón.

El apogeo del tema de la mala vida en el *teatro nacional* comprueba una notoria inclinación de la masa popular y de la ficción escénica por las formas de vida situadas al margen de lo jurídicamente lícito —y aun de las buenas costumbres— en un momento de la evolución del país, como anticipamos en el primer capítulo de este ensayo.

Si por aquello de que no hay mal que por bien no viene, esa peregrina tendencia dió al *teatro nacional* algunas piezas de verdadero merecimiento, es de desear que la transformación de la vida social impida el resurgimiento de las especies burdas del género comentado. Por lo pronto, cesó el pulular en nuestros escenarios de fascinerosos glorificados por el teatro gauchista y de *malevos*, lunfardos y rufianes convertidos en héroes del sainete orillero.

El día que la proverbial *viveza* porteña —especie muchas veces de *descuidismo* sublimado, que festejó la conducta de tantos malvivientes en el cuadro

escénico con delectación propensa a la complicidad moral—, sea substituída por el culto del trabajo creador, el amor a la cultura, el acatamiento a las normas de la convivencia general y la buena voluntad que une a los hombres a Dios, la conciencia colectiva abominará de expresiones teatrales como las que, bajo un disfraz chocarrero y aleccionador, ofrecieron durante tantos años, salvo honrosas excepciones, un arte deshumanizado y de mal gusto que alentó las pasiones inferiores y promovió a la indulgencia para con el comportamiento antisocial.

Pero si el tema sirviera para inspirar obras compuestas con talento, enhorabuena retoñe. Ningún material es malo o "inconveniente" cuando el arte es bueno.

El teatro actual tiende a convertirse en documental del alma moderna que brega por reencontrarse en el mundo convulsivo de nuestros días. Hoy como ayer, no deja de ser sin embargo, un espejo de la realidad social.

Las costumbres se han transformado en nuestro medio desde hace un tiempo. Lamentablemente, la literatura escénica ha dejado de registrarlas: desde muchos años a esta parte se ha limitado a repetir asuntos y personajes resobados del *teatro nacional* pasado, o a imitar de un modo *snob* las obras extranjeras en boga, no siempre excelentes, y a menudo ajenas a la idiosincrasia, costumbres, problemas y sentires de nuestro ambiente.

Si el nuevo ciclo de teatro argentino que asoma volviere a considerar el tema de la mala vida —hoy transformada—, ojalá lo haga, repetimos, con profundidad psicológica, nobleza de miras y categoría estética.

SUMARIO

ESTE LIBRO SE ACABO DE IMPRIMIR
EN BUENOS AIRES,
EN LOS TALLERES GRAFICOS DE
GUILLERMO KRAFT LTDA.,
SOC. ANON. DE IMPRESIONES GENERALES,
RECONQUISTA 319,
EL DIA NUEVE DE AGOSTO DE 1957.

2445

COLECCIÓN CÚPULA

TÍTULOS APARECIDOS

Ensayos

AL ENCUENTRO DEL HOMBRE, por *Arturo Aldunate Phillips.*
CAZANDO UN ELEFANTE, por *George Orwell.*
EL CLAMOR DE LA HORA, por *Adlai E. Stevenson.*
ENTRE DUDAS Y ESPERANZAS, por *Ricardo Sáenz Hayes.*
EPISTOLARIO CROCE - VOSSLER
ESTRUCTURA Y FUNCIÓN DEL PARAGUAY COLONIAL, por *H. Sánchez Quell.*
LA AVDA. DE MAYO, por *Ricardo M. Llanes.*
LA DIPLOMACIA PARAGUAYA DE MAYO A CERRO-CORA, por *H. Sánchez Quell.*
LA VIDA EN LA ANTÁRTIDA, por *Alberto A. Soria.*
LA INFLUENCIA DEL ARRABAL EN LA POESÍA ARGENTINA CULTA, por *Miguel D. Etchebarne.*
LAVADO DE CEREBRO EN CHINA ROJA, por *Edward Hunter.*
LOS SONETOS DE SHAKESPEARE, por *Mariano de Vedia y Mitre.*
TÁCTICA DE LA SUBVERSIÓN, por *James Burnham.*

Biografías históricas

EL GRAN CAMBIO, por *Frederick Lewis Allen.*
EVOLUCIÓN POLÍTICA Y SOCIAL DE LOS EE. UU., por *Hockett y Schlesinger.*
PROTAGONISTAS, por *César Tiempo.*
EL DEÁN FUNES, por *Mariano de Vedia y Mitre.*
MONTOYA, por *J. Blanco Villalta.*
CRÓNICAS DE UN EMBAJADOR, por *Chester Bowles.*
MIGUEL CANÉ Y SU TIEMPO, por *Ricardo Sáenz Hayes.*
WINSTON CHURCHILL, servidor de la corona, por varios autores.
GANDHI, *Autobiografía.*
MITRE, VOCACIÓN Y DESTINO, por *Renée Pereyra Olazábal.*
ROSAS VISTO POR SUS CONTEMPORÁNEOS, por *José Luis Busaniche.*
YO, WINSTON CHURCHILL, por *Colin R. Coote.*

Novelas

DRAM, por *Paul Elbogen.*
ESCENARIO DE LOCOS, por *Charles A. Brady.*
GLORIA SIN HUELLA, por *Ramón Luis de Oliveira Cézar.*
LA HIJA DE JÚPITER, por *Martín Aldao (h.).*
CONFESIÓN APÓCRIFA, por *Arturo Cerretani.*
LAS CENIZAS DE DIOS, por *Mauricio Rosenthal.*
LOS INMORTALES TONTOS, por *Paul Gallico.*
NO DEBEMOS LLORAR, por *Lali Horstmann.*
MI SUEGRA MARAVILLOSA, por *Celeste A. Seton.*
SAYONARA, por *James Michenen.*
UN GRAN CIRUJANO, por *Pierre Véry.*

Cuentos

LA GALERÍA DE LOS ESPEJOS, por *Homero Guglielmini.*

(Continuación de la solapa anterior)

partir de su extraordinario desarrollo material, después de las luchas por la organización institucional y de la última guerra internacional que libramos, al lado del hombre de negocios, del labrador, estanciero, empresario, catedrático, profesional o estudiante, todos emprendedores, laboriosos y honestos, proliferó una vasta serie de individuos inmorales. Es este mundo amoral el que ha captado el teatro nacional, en numerosas piezas, algunas de ellas verdaderos documentos sociales que en el futuro tendrán que usar los historiadores, pues son reveladores de estados de la sociabilidad argentina.

El libro que presentamos estudia esta cuestión. No exageramos si decimos que se trata de una obra magistral en el género. Su autor ha realizado una investigación exhaustiva del tema, un verdadero trabajo de benedictino, y ha estudiado cada uno de los tipos del bajo fondo social —desde el malevo, el cuentero, la adivina, el patotero, etcétera, hasta las muchísimas expresiones de la corrupción o del comercio sexual— con un acopio extraordinario de elementos informativos, presentados, no en forma de frío catálogo de males, sino debidamente organizados y comentados, con ejemplos que son altamente ilustrativos. Por tal razón puede considerarse este libro como un alto exponente de la bibliografía sociológica argentina, por ahora tan pobre, y sin embargo necesaria para el estudio de nuestra realidad social.

